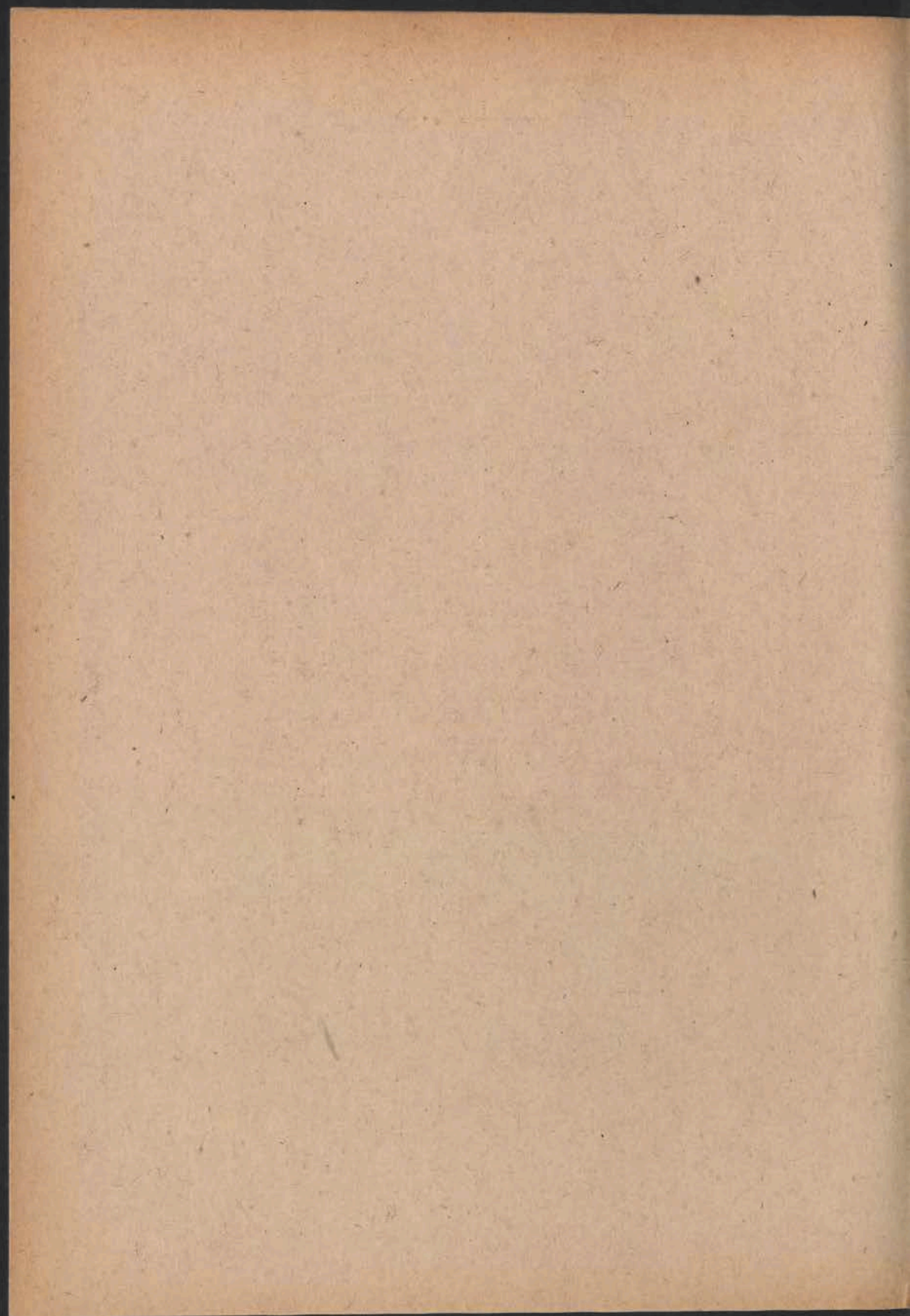


Nr 8 (16)

1947/48



ŁÓDŹ TEATRALNA



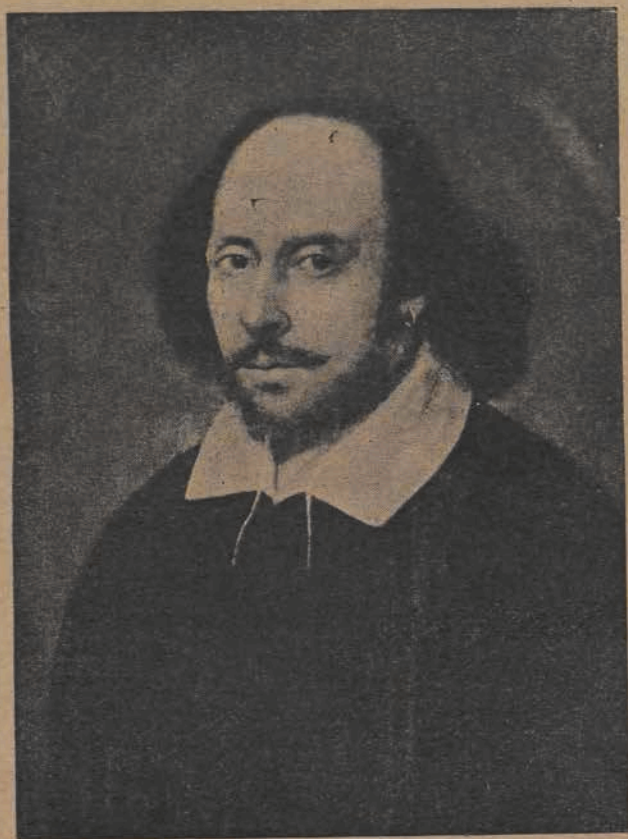
ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok II. Nr 8 (16)

1947/48

„Hamlet wart jest Orestesa, Makbet — Edypa,
a nie wiem doprawdy z czym mógłbym porównać Otella.“

(Alfred de Musset)



WILLIAM SZEKSPIR
(Londyn, Muzeum Narodowe)

WILLIAM SZEKSPIR:

» OTELO «

Wacław Borowy

JAK SŁUCHAĆ „OTELLA“

W artykułach o Szekspirze często się można spotkać z takimi zdaniami:

- „Realizm Szekspira pachnie krwią i łzami“.
- „Szekspir idzie za logiką rzeczy“.
- „Gorąca dbałość o zgodę z naturą jest najistotniejszą cechą tej twórczości“.

Można się ich było nacytać m.i. w czasie naszego festiwalu szekspirowskiego w r. 1947 (przytoczone przykłady pochodzą właśnie z jednego ze szkiców wówczas ogłoszonych). W niezliczonych też wariantach powraca ciągle przeciwstawianie Szekspira jako poety żywiołowego tragicom francuskim XVII wieku jako poetom, którzy krępowali swoją twórczość licznymi konwencjami.

Szekspir — żywioł. Szekspir — życie. Szekspir — natura. To najtypowsze formuły ciągle się powtarzające w potocznej krytyce teatralnej.

Były takie czasy, że i o wielkich malarzach tak się pisało: że postaci ich obrazów są „jak żywe“, że owoce w ich martwych naturach mogłyby złudzić ptaki, a róże kuszą do zerwania. Okazało się jednak, że te pochwały nie były bardzo użyteczne; dziś też krytycy ich na ogół nie stosują, nawet kiedy piszą o realistach holenderskich.

I w odniesieniu do Szekspira wynikały z praktykowania tego rodzaju formuł niemałe kłopoty. Zdarzało się bowiem, że ten i ów krytyk, rozważając jakąś określoną (graną właśnie w teatrze) jego sztukę, dochodził do wniosków niezgodnych z panującą opinią o poecie. Otóż najczęściej krytyk taki (u nas przynajmniej) nie kwestionował owej opinii w odniesieniu do całości dzieła szekspirowskiego, czynił tylko zastrzeżenia co do sztuki właśnie rozważanej. Często następował komentarz: że to sztuka „słabsza“ od innych. W czasie jednak naszego festiwalu zdarzył się i wypadek bardziej osobliwy. Oto jeden z krytyków teatralnych przyjrzał się uważniej komedii „Jak się wam podoba“ i doszedł do przekonania, że komedia ta wcale nie odpowiada teorii o podążaniu za „logiką rzeczy“

i „dbałości o zgodę z naturą”: przeciwnie, jest w niej dużo niekonsekwencji, „niezgodności między słowem a rzeczywistością, między postępkami a całością postaci, między początkiem akcji a jej końcem” (co wszystko zresztą na scenie „przechodzi często niezauważone”). Obserwacje te nie zachwiały w krytyku ogólnego, tradycyjnego, przekonania o Szekspirze. Postawił tylko tezę, że komedię „Jak się wam podoba” należy traktować jako... parodię: parodię przeciętnego repertuaru czasów szekspirowskich. Wniosek był mylny, ale spostrzeżenia bardzo trafne. Autor (świadczy to o nim w pewnym względzie zaszczytnie) nie wiedział, że odkrył na swoją rękę Amerykę, dość dawno już przez innych odkrytą; a raczej że odkrył jedną z wysp antylskich, nie domyślając się, że za nią znajduje się cały archipelag, a co więcej, ogromny kontynent, który miał już swoich Kolumbów, Cortezów i Pizarrów. Bo w taki sam sposób, z punktu widzenia „życiowego” realizmu i psychologicznego prawdopodobieństwa, można zbadać każdą inną sztukę Szekspira i dojść do podobnych stwierdzeń.

Oto np. „Otello”. Co się tu właściwie dzieje? Nie ulega wątpliwości, że osią całej tragedii są zbrodnicze machinacje Jagona. A Jago potężny jest (powiadają krytycy) jakąś przewrotnością, która nie tylko czyni źle dla określonego celu, ale dla samej radości złego, dla samej rozkoszy niewiaści.

Dobrze. Ale przecież Jago działa tylko ograniczonymi środkami intrygi. Dlaczegoż Otello tak łatwo wpada w jego sieci?

Bo — odpowiada skwapliwie cały tłum krytyków — Otello przy wszystkich swoich zaletach ma jedną wadę. Jest nią zazdrość (zazdrość seksualna — dodają krytycy zatroskani o „naukową” precyzję swojej terminologii). Zazdrość ta tkwi w jego naturze, jest przyrodzona. Jago dlatego taki tryumf nad nim odniósł, że trafił na ten grunt podatny. Byli i aktorzy, którzy tak Otella grali (np. sławny amerykański partner Modrzejewskiej Booth), uwydatniając w nim od pierwszych scen podejrzliwość i nieufność. Ale przecież naprawdę nie ma do tego żadnych podstaw. W pierwszych scenach utworu Otello daje się nam poznać jako wspaniała postać rycerska, pełna jakiegoś czaru romantycznego, a zarazem spokoju i opanowania. W obejściu z ludźmi jest uprzejmy, a przy tym naturalny. Otacza go powszechny szacunek. O jego „przyrodzonej zazdrości” nikt wtedy nie mówi. Zaprzeczają jej zresztą i późniejsze słowa Desdemony, i Lodowika, i samego Jagona. Jakże późno pojawia się podejrzenie go o zazdrość w umyśle Emilii! A i samo postępowanie Otella przecież jest wymowne. Z jaką powagą i prostotą zarazem przyjmuje misję, którą mu powierza senat wenecki, i zaraz po ślubie wyrusza na wyprawę do Cypru! Z jaką ufnością powierza opiekę nad Desdemoną Jagonowi!

A jednak, kiedy Jago rozpoczyna swoją grę, Otello poddaje się jej natychmiast — zanim intrygant zdążył mu przedstawić jakikolwiek bodaj pozór dowodu. Rycerski, rozważny, opanowany wódz przeistacza się

w jakiegoś opętańca, miota się jak wściekłe z bólu ranione zwierzę; niewiele mu już trzeba, żeby popełnił morderstwo. Że przyczyną jego furfi jest zazdrość, co do tego nie może chyba być wątpliwości. Skądże ta zmiana (zmiana zresztą, dodać trzeba, niezupełna, bo raz po raz w zaślepionym szaleńcu odzywa się dawny Otello, żeby w końcu, kiedy się stało największe nieszczęście, jakie go spotkać mogło, przejrzeć na oczy, odpokutować za swój szal i ukazać nam znów to ludzkie oblicze, któreśmy poznali i polubili w pierwszych scenach)?

Skąd ta zmiana? Stąd, powiadają krytycy (inni), że Otello to natura ufna, prostolinijna i prostoduszna. Prostodusznie też porywcza. Żołnierz od dziecka, znał on walki otwarte, znał nawet zasadzki, ale wojenne, dla otwartego wroga; nie może się zdobyć na pojęcie tak wyrafinowanego diabelstwa, jakie działa w Jagonie. Druzgoce go zachwianie wiary w Desdemonę, która stała się duszą jego życia. (Ale jakże łatwo — zauważa sceptyk — opuszcza ją, a przechodzi na stronę Jagona!) Jest prostoduszny, więc myśli: Dlaczegoż by mój zaufany chorąży miał mnie oszukiwać? (Ale — znów zauważa sceptyk — dlaczegoż by miała Desdemona?) Cechuje go dziecinna nieznajomość świata. (Ale — znów sceptyk — jakież dziecko tak skwapliwie opuściłoby najbliższych, żeby zaufać obcemu?) Dziwna rzecz, nie ma co mówić, że Otello przestaje wierzyć ukochanej żonie i wypróbowanemu przyjacielowi, a wierzy Jagonowi, o którym nie miał najwidoczniej do niedawna opinii najwyższej, skoro mu nie dał awansu. I jak od razu jest w jego rękach! Jak od razu wszystko jest dla niego przesądzone. Nie uderzają go ani wykręty intryganta, ani nawet jego zarozumiałość i impertynencja (przecież Jago odważył się powiedzieć, że Desdemona „oszukała swego ojca“). Nie korzysta z możliwości skonfrontowania Jagona i Emilii. I jakimż „dowodem“ ulega! Przez czas dłuższy samym tylko beczelnym ogólnikowym insynuacjom, potem opowiadaniu o śnie, grubo zainscenizowanej, pełnej niekonsekwencji farsie z chusteczką i podsłuchanym urywkiem rozmowy, w których (jakież nieprawdopodobieństwo!) to, co Kassjo mówi o Bianca, odnosi do Desdemony. Jak obojętnie słucha Emilii, kiedy ta daje świadectwo czystości Desdemony! Ach, za to jakże skwapliwie uwierzy jej później (w scenie ostatniej), kiedy się od niej dowie, że Jago się domagał ukradzenia chusteczki!

Więc może Szekspir po prostu chciał nam w nim pokazać durnia (jak rzeczywiście w gniewie i rozpacz nazywa Otella Emilia)? Nie. Przed takim przypuszczeniem cofali się i najwięksi paradoksaliści. Byłoby ono sprzeczne z naszymi wrażeniami, przede wszystkim z początku sztuki, z tą powagą, której zażywa Otello w senacie Wenecji, z tym, co o nim mówią inne postaci, taki choćby Lodowiko. Zresztą wiemy, że kiedy Szekspir chciał przedstawić durnia, robił to jednoznacznie; mamy przecież i tutaj dowód w Roderygu. No i, jeśliśmy Otella mieli uznać za głupca, to ileż tu innych „głupców“! Boć przecie w grę Jagona wciągają się i Emilia, i Desdemona, i Kassjo. A więc tragedia idiotów? Któż wrażliwy na poezję będzie mógł to powiedzieć?

Są jeszcze inne interpretacje utworu. Są krytycy, którzy twierdzą, że przyczyną nieszczęść Otella i Desdemony jest nierówność ich związku wynikająca z różnic położenia społecznego, wieku, rasy, barwy skóry. Otello — mówią — to półcywilizowany barbarzyńca, przyzwyczajony do obyczajów haremowych, a w stosunku do swojego białego otoczenia przejęty kompleksem niższości. Ale przypisywanie Szekspirowi tych wyobrażeń właściwych późniejszemu czasowi to rażący anachronizm. Zresztą tylko rozżalenie ojca Desdemony mogłoby stanowić argument za takim przypuszczeniem. Sprzeczne z nim jednak jest uznanie, jakie ma dla Otella doża i senat, te zadania — nie tylko wojskowe, ale i państwo-polityczne — które zostają mu powierzone. Lodowiko nawet w strasznej scenie, w której Otello uderza Desdemonę, nie wyraża dezaprobaty dla „nierównego“ związku, wypowiada tylko zdumienie, że takiego postępu mógł się dopuścić „szlachetny Maur“, tak ceniony przez senat wenecki. Desdemona nigdy nie wspomina o żadnych czynnikach „nierówności“ czy „obcości“. Emilia mówi o nich tylko w scenie końcowej, kiedy wszystkiego się chwyta, żeby wyrazić swój żal i swoją pasję. Słyszymy o nich głównie od Jagona, który wplata je do swojej intrygi, a przelotnie od samego Otella, który wspomina o nich tak, jakby mu myśl o nich była podsunęta przez Jagona. Naturalnie, czynniki te mają swoje miejsce w kompozycji dzieła, ale czy tłumaczą postępowanie bohatera? Zastrzegał się przed taką myślą każdy krytyk o zmyśle historycznym, m.i. znakomity A. C. Bradley, najwybitniejszy przedstawiciel „szkoły psychologicznej“ w badaniach szekspirowskich. U Szekspira, twierdzi on po drobiazgowym rozważeniu wielkich tragedii (w książce *Shakespearean Tragedy*, 1904), „różnice epoki, rasy, narodowości i terytorium małe mają znaczenie dla formacji charakteru“, a „kiedy poeta kładzie nacisk na takie różnice, jego intencja jest od razu oczywista“. Tutaj taki wypadek nie zachodzi. Wobec tego także i dociekania, czy Otello jest Maurem, czy murzynem (są szczegóły przemawiające i za jedną i za drugą interpretacją) do żadnych wniosków o jego charakterze nie mogą doprowadzić.

A więc? A więc nie można składnie zagrać Otella? Bliski był tej myśli jeden z naszych wielkich nieżyjących już dziś aktorów. Przynajmniej przed laty. Studiował wtedy długo rolę Otella, rozmyślał nad nią szczegółowo i nie mógł się zdecydować na jej podjęcie. Wychowany na realistycznym teatrze XIX i XX wieku, nie mógł się w niej dopatrzeć wiązań psychologicznych. Konsternowały go w niej „skoki“. Przeszkadzała mu „chusteczka“.

Więc nie da się przekonywająco zagrać Otella? Ale jeśli tak, to i z innymi rolami tragedii nie będzie wiele lepiej. Spójrzmy np. na Jagona. Ileż w jego roli niekonsekwencji i nieprawdopodobieństw. Taki chytry, taki „artysta“ w zbrodni, tak wszystkich za nos wodzi, a zwierza swoje najtajniejsze sekrety takiemu marnemu łotrowi i cymbałowi jak Roderigo. O chusteczce, która jest tak ważnym narzędziem jego knowań, jakże otwarcie mówi z Emilią (i jakże otwarcie ją Emilię wyrzywa), nie

troszczyć się o to, że Emilia może się wygadać. W innych znowu wypadkach jest tak przemyślny, jakby miał dar jasnowidzenia (kiedy np. planuje sprowokowanie Kassja do awantury, nic jeszcze nie wiedząc o tym, że Kassjo będzie komendantem warty, a przecie dopiero w związku z tą okolicznością awantura może być fatalna dla Kassja, a więc znacząca dla intrygi).

W samym zresztą rozwinięciu fabuły ileż tu dowolności! Choćby w samej tylko historii owej nieszczęsnej chusteczki. Desdemona wyciąga ją (a. III sc. 3), żeby obwisać głowę Otellowi; mówią o niej oboje; chusteczka spada; nikt tego nie zauważa; a potem ani Desdemona ani Otello nie pamiętają, że to była ta właśnie chusteczka, tak przecie „droga“, pamiątkowa i owiana atmosferą czarów. A potem: zwróćmy uwagę choćby na jedną tylko osobliwość: Otello nie wątpi, że posiadanie chusteczki jest dowodem cudzołóstwa Desdemony, a przy tym wcale się nie dziwi temu, że Kassjo publicznie tą chusteczką „obciera brodę“ i ofiaruje ją... Bianca! Takich osobliwości jest więcej.

Dalej: kiedyż to się wszystko dzieje? Kiedyż to Desdemona mogła okazać Kassjowi tyle cudzołożnych faworów, o jakie jest posądzona, skoro przybyła na Cypr... dopiero poprzedniego dnia? I jak w tak krótkim czasie skradziona chusteczka mogła przebyć swoją złożoną drogę z kieszeni Jagona poprzez sypialnię Kassja, żeby się znaleźć z powrotem na scenie?

I gdzie się rozgrywają niektóre sceny? Taka np. scena 1 aktu IV, w której Otello podpatruje i podsłuchuje rozmowę Jagona z Kassjem, w której potem zjawia się Bianca (kurtyzana, wprowadzie bardzo sympatyczna, ale, jak wolno wnosić, niezbyt wysokiej klasy), a później Desdemona i świeżo przybyły z Wenecji Lodowiko ze swoją świtą? Stare wydania nie dają wskazówek. Nowsi wydawcy przeważnie określają teren tej sceny, jak i innych podobnych, jako „przed pałacem“ lub „przed zamkiem“. Ale inni sądzą, że rzecz się dzieje raczej w jednej z sal pałacowych. I przy jednym i przy drugim przypuszczeniu musimy „przełknąć“ pewne nieprawdopodobieństwa.

Ale też, co prawda, tym się mało przejmujemy. Nowoczesna sztuka inscenizatorska ze swoimi dekoracjami syntetycznymi przyzwyczaiła nas do tego, żeby się nie troszczyć o ścisłą lokalizację każdej sceny. Innymi słowy: nauczyła nas traktować przestrzeń sceniczną konwencjonalnie. Nie inaczej traktowano ją i w teatrze szekspirowskim.

Podobna sprawa z czasem. Nawet mało zaawansowani w „szekspirologii“ wiedzą dzisiaj, że autor „Otella“ posługuje się „dwojakim zegarem“. Jedna seria wzmianek i wydarzeń na scenie daje nam poczucie, że czas płynie normalnie. Przybywa więc na Cypr Desdemona, nieco później Otello; Otello wydaje odezwe do ludności, wzywając ją do uczczenia zwycięstwa; następuje noc, w czasie której Kassjo daje się wciągnąć w awanturę; wszystkie wypadki idą potem jeden za drugim w ciągu jednego dnia; następnej nocy ginie Desdemona. Ale tak sądzimy na podstawie wrażeń z jednej tylko serii wypadków i aluzyj. Z tą serią

jednak przeplata się inna seria, która daje wrażenia zupełnie odmienne. Otello np. po zwycięstwie wysyła wiadomość do Wenecji i przez Lodowika dostaje już odpowiedź (a. IV sc. 1). Jago „sto razy“ prosił Emilię o ukradzenie chusteczki (a. III sc. 3), choć plan intrygi z nią związanej powstaje w naszych oczach. I Desdemona i Otello mówią o sobie jak małżonkowie mający za sobą dłuższy okres wspólnego pożycia. Itd. Słowem, poeta, nie naruszając poczucia prawdopodobieństwa w sposób bardzo ostry, daje swojemu widzowi na przemiany to wrażenie powolnego biegu czasu, to znów bardzo szybkiego.

Widzimy więc, że w sztuce szekspirowskiej stosowane są pewne konwencje, tak samo jak i w sztuce Corneille'a, Molière'a czy Racine'a. Zapewne, są to konwencje mniej rygorystyczne niż u dramaturgów francuskich XVII wieku, ale przecież są i trzeba się z nimi liczyć. Zachwycać się Szekspirem za jego „zgodę z naturą“ to tak, jakby się kto unosił nad El Grekiem za wzorową anatomię jego postaci, albo wychwalał obrazy impresjonistów za ich botaniczną dokładność.

O „dwojakim zegarze“ Szekspira pisał już w r. 1849 John Wilson. Inne jego konwencje przygodnie zauważane przez różnych krytyków, szczegółowo i systematycznie wyświetlone zostały dopiero przez historyczną szkołę „szekspirologii“, która rozkwitła już w naszym stuleciu. Do jej inicjatorów należał Wilhelm Creizenach, przez wiele lat profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor wielkiego dzieła *Die Geschichte des neueren Dramas*, którego tomy IV (1909) i V (1916) poświęcone są dramatowi angielskiemu XVI wieku. Zalicza się do niej T. S. Eliot, znakomity współczesny krytyk i poeta angielski. Naczelnym jej przedstawicielem jest Amerykanin, najwybitniejszy badacz z dzisiejszych badaczy Szekspira, Edgar Elmer Stoll. Jest on m.i. autorem książki o „Otellu“ (Minneapolis 1915), której wywody tutaj w uproszczonym zarysie streszczam, i książki o „sztuce i technice w Szekspirze“ (*Art and Artifice in Shakespeare*, Cambridge 1933), w której przedstawia i syntetyzuje wyniki licznych studiów szczegółowych.

Otóż do konwencji teatru szekspirowskiego, przez tych badaczy używanych, należy m.i. zdawkowa motywacja, zwłaszcza w przygotowaniu zaczątkowej sytuacji dramatycznej. Najnędniejszemu intrygantowi wierzą nawet najlepsi i najmędrsi; wierzą od razu, bez dowodów, które by były godne tej nazwy, i wierzą nie tylko co do faktów, ale i co do pobudek (Otello np., dopuszczając myśl o zdradzie Desdemony, mogłoby przecież pomyśleć, że Desdemona pokochała Kassja; nie, to mu nawet przez głowę nie przejdzie: skoro niewierna, to już tylko „zdzira“). Jest to taka sama konwencja, jak np. podawanie w monologach obiektywnie dokładnych wiadomości (przecież nawet Jago, monologując, wyraźnie określa Otella jako uczciwego człowieka, a siebie jako łotra). A jak wystarczają bohaterom konwencjonalne sceniczne „racje“, tak też obowiązuje ich i konwencjonalna etyka sceniczna. Otello jest zdruzgotany, kiedy uwierzył w zdradę Desdemony; ale nie pomyślał, że zamiast ją dusić,

mógłby (jak mu to podszeptuje jeden ze zniecierpliwionych krytyków dzisiejszych) sam się powiesić. W teatrze Szekspira nie jest to wcale rzecz dziwna. Skaza na honorze wymaga tam zawsze zemsty. Przecież i Hamlet nie wątpi o tym, że jego obowiązkiem jest pomścić ojca.

Stosuje Szekspir te wszystkie konwencje, zawsze zachowując pewien stopień „scenicznego” prawdopodobieństwa, który wystarcza dla naszej iluzji. Ale bynajmniej się nie kwapi z tym, żeby ten stopień zwiększać. Zauważono np., że oszczerstwa Jagona dotyczące rzekomego romansu Desdemony i Kassja miałyby większy pozór prawdy, gdyby Desdemona odbyła z nim podróż na okręcie. Szekspir z „ułatwienia” realistycznego (które przecież samo się niejako nasuwało) nie skorzystał: Desdemonie towarzyszą w podróży Emilia i Jago. Możemy się domyślać, dlaczego tak jest: Desdemona w ten sposób jest ochroniona przed najłżejszym bodaj, najbardziej choćby przelotnym podejrzeniem ze strony... widza. Oto przykład, jak poeta wykorzystuje konwencje dla ważnych celów kompozycyjnych.

W obrębie tych konwencji działa cała jego sztuka. Nie szukajmy w niej spoistych studiów psychologicznych, przedstawienia stopniowego wzrostu namiętności, albo wewnętrznych walk na podobieństwo tych, które w sposób tak mistrzowski przedstawiali siedemnastowieczni tragediopisarze francuscy. Zdawał sobie sprawę z tego m.i. i nasz Leon Piński (autor wybitnej książki „Shakespeare”, 1924), pisząc, że „sztuki szekspirowskie nigdy nie są dramata mi charakteru we właściwym tego słowa znaczeniu”. „Otello” nie jest psychologicznym studium zazdrości: jest poematem scenicznym, w którym przy pomocy konwencji umożliwiających uproszczenia, kondensację i ostre kontrasty, przedstawia nam Szekspir urok miłości, diabelstwo zła, grozę zaślepiającej pasji, i przedstawia z sugestyjnością zupełnie odrębną od tej, jaką osiągały inne systemy ekspresyjne.

Nie współczulibyśmy z Otellem tak, jak współczujemy, gdyby to był jakiś chorobliwy monoman. Nie byłby nam tak bliski, jak jest, gdyby go poeta oddalił zaakcentowaniem czynników rasy, miejsca czy epoki. System konwencji scenicznych, zwalniający od przedstawienia stopniowych „przejęć” i szczegółowych uzasadnień, pozwolił Szekspirovi na pokazanie człowieka szlachetnego, dzielnego i ujmującego, a opętanego przez namiętność dziką, zaślepiającą, poniżającą i zezwierzęcającą, i to nie w taki sposób, żebyśmy go widzieli naprzód szlachetnym, a potem rozwścieczonym, ale jednym i drugim równocześnie. Bo taki przecież jest „Otello” przez wielką część sztuki.

Różne epoki wносиły różne zdobycze do krytyki szekspirowskiej. Ale obok zdobyczy pozytywnych wносиły nieraz i błędy. Błędem było dopatrywanie się w Szekspirze wielkiego filozofa, moralisty, mystagoga. Wiek XIX rozszerzył równie mylną legendę o Szekspirze psychologu. Prawdziwy jest tylko Szekspir poeta. W bogatym zasobie jego środków artystycznych są i konwencjonalne. Ale godzimy się z nimi, bo bez nich

nie byłyby możliwa np. taka symfonia miłości, cierpienia, demonizmu, jaką jest „Otello”.

Bernard Shaw wyraził się kiedyś w duchu przekonania „szkoły historycznej” (i Stoll za nim powtarza), że wypadki, które się rozgrywają na scenie Szekspira, to tylko jakby libretto, do którego poezja jest muzyką. A „Otello” należy do szczytów tej poezji. Nie ogarnia się, niestety, ich wysokości w przekładzie, choć stąd pochodzą niektóre z najbardziej popularyzowanych cytatów szekspirowskich. Któż nie słyszał dziś o „kresie wędrówki”, albo o „czasach pogardy”? Nie każdy jednak wie, że te wspaniałe formuły nie zostały stworzone przez R. C. Sherriffa ani przez A. Malraux, ale mieszczą się w tekście „Otella”. Godzi się też może przypomnieć hołd poetycki, jaki kilku wersetom z monologu Otella na początku sceny ostatniej („Gdy raz tę różę zerwę”) złożył Żeromski w jednym z ustępów „Dziejów grzechu”.

Szekspir musi być grany i słuchany jak poeta. Każde jego słowo musi być słyszane. Dzisiejsza sztuka inscenizatorska, nie rozprasza uwagi widza przewlekłymi zmianami dekoracji, wyzyskująca przód sceny, ma warunki podawania poezji Szekspira w sposób bardziej odpowiadający charakterowi jego twórczości niż ta, która panowała w wieku XIX i jeszcze z początkiem naszego stulecia.

Ale, oczywiście, Szekspir nie jest poetą słowa tylko. On jest poetą sceny, tj. twórczym organizatorem akcji, w której za pomocą słowa jak i działań przejawiają się charaktery. Bo, choć nie jest psychologiem, jest Szekspir twórcą całej galerii charakterów. I choć „przeskakuje” nieraz nad motywacją ich postępów, choć w rozwinięciu fabuły czasem, jak się wyraził Piniński, pewne figury „otrzymują funkcję niezgodną z ich typem”, to jednak całość każdego prawie z nich nie tylko narzuca się nam z ogromną siłą, ale daje nam wrażenie prawdy. Podobnie dają nam wrażenie prawdy np. postaci obrazów El Greka, choć ich proporcje anatomiczne są nierzeczywiste, albo ten sławny (analizowany już przez Goethego) krajobraz Rubensa, do którego artysta pozwolił sobie wprowadzić światło słoneczne... z dwu stron przeciwnych. Zauważono wielokrotnie i od dawna, że mało kto daje takie jak Szekspir plastyczne wrażenie istnienia. Każda wybitniejsza postać w jego dramacie ma swoje właściwości językowe, swoją sferę obrazowania, swoje ruchy, którymi wraza się w naszą pamięć jak rzadko które twory fantazji.

Krytycy szkoły historycznej (bo ciągle tu idę ich śladem) odejmują Szekspirovi niejedną glorię, którą go obdarzał wiek XIX, ale zarazem, jak widzimy, tym wyraźniej, tym precyzyjniej starają się określić istotną dziedzinę jego wielkości. Nie należy, mówią, szukać u niego finezyj ani tajemniczych głębin. „Szekspir jest nawskroś konkretny” (to zresztą znów wyrażenie Pinińskiego, który niejedno stwierdzenie historycznej krytyki szekspirowskiej przejął). Jego konflikty przeważnie przychodzą z zewnątrz: człowiek walczy z innymi ludźmi, z okolicznościami, z „losem”, wyjątkowo tylko sam z sobą (jak Hamlet w monologach). Ale,

tak kształtując swoje dramaty, uzyskuje Szekspir niesłychane natężenie uczucia, a zwłaszcza cierpienia. Cóż zrówna tragicznej męce Otella, który zabija istotę najbardziej ukochaną i zabija ją właśnie dlatego, że tak ją ukochał? Cóż zrówna piękności duszy Desdemony, która przecie dopiero w upokorzeniach i męce ujawnia się w całej pełni? To, co się dzieje na scenie, jest tak w stosunku do rzeczywistości „zgęszczone“, że i postaci dramatyczne wydają się nieraz „więcej niż ludźmi“. A przecież raz po raz odzywają się te postaci językiem najprostszym, który usuwa cały dystans między nimi a nami. Otello wydaje zwykłe rozkazy jeneralskie, Desdemona mówi o gospodarstwie. Są patetycznie wielcy, a zarazem bardzo ludzcy. I w niejednej scenie zespala się ich patos z ich prostotą w sposób monumentalny, jednemu tylko Szekspirowi właściwy. Tak jest np. w mowie Otella do senatu, albo w scenie, w której Desdemona snuje wspomnienia i śpiewa pieśń o wierzbie. Jedyność tych połączeń odczuwamy w pewnej mierze, nawet kiedy poznajemy słowo poety przez grubą parawan przekładu.

Nie ukazuje „Otello“, jak i żadna inna tragedia szekspirowska, porzekającą widoku świata. Tak wspaniała postać człowieka jak Otello jakże nisko spada! Uderza żonę, morduje ją, bierze udział w spisku na życie przyjaciela. A jakaż wściekła ironia życia w tym, że ta nieskalana Desdemona tak się mimowiednie pograża przez swoje dobre serce, które jej każe interweniować w sprawie Kassja. Prawda, że ujawnia w tej interwencji (rys ludzki!) pewne drażniące wścibstwo; ale jakież stosunek tej „winy“ do „kary“ (choć byli krytycy, którzy się właśnie rodzaju wymiaru „sprawiedliwości“ tu dopatrywali)! A cóż za świadectwo dla świata, że taki Jago może tyle zdziałać i być przez wszystkich uważany za „pocziwego“! Pierwszym naszym wrażeniem po wysłuchaniu sztuki jest niewątpliwie przerażenie. Ale nie jest to wrażenie jedyne. Znaczą coś przecie perspektywy, które tragedia przed nami otwiera, znaczą coś współczucie, jakie postaci w nas budzą, i atmosfera poetycka, jaką zostały otoczone.

Pozwalam sobie zakończyć dosłownym przytoczeniem kilku zdań Stolla o ogólnym obrazie świata w tragediach Szekspira (z jego książki z 1933 r.):

— „Nie ma tu cynizmu ani pesymizmu: obraz jest zbyt czysty i rozległy. Dobro i zło nie są, jak dziś, zmieszane, ani nie przenikają się wzajem, ale są, wedle słów Crocego, „jak światło przeciwstawione ciemności“. Zło nie jest czymś negatywnym albo tylko przejściowym; ale [...] na dłuższym dystansie zło nad dobrem nie tryumfuje ani go nie zasłania [...]. Ziemia drży, ale prawdy są niewzruszone; wartości moralne, a nawet sankcje społeczne trwają. Sprawiedliwość jest wymierzona w końcu nie tylko złoczyńcom, ale również (choć w mierze nieproporcjonalnej) bohaterowi i bohaterce“...

— „Poetycko więc i dramatycznie przemieniony i przekomponowany materiał życia zatrzymuje przecie życiowe proporcje i wartości. Trage-

dia szekspirowska [...] zmusza nas (przez cały czas przedstawienia tak samo jak przy końcu), żebyśmy odczuwali głęboko i sprawiedliwie, żebyśmy myśleli rzetelnie [...]; i świadomość nasza zostaje wzmożona, wyobraźnia poszerzona jak przez żadną inną tragedię“.

Wacław Borowy

Stanisław Helsztyński

„OTELLO“: NOC ZBRODNI NA CYPRZE

Rok 1600-ny zastał Szekspira w nastrojach, które odbiegały niesłychanie daleko od jego jasnych, pogodnych lat spędzonych po przybyciu do metropolii londyńskiej. Przeminięły niepowrotnie lata, które widziały coraz nową komedię na scenie teatru pod „Kulą ziemską“, do przeszłości należały czary i uroki „Snu nocy letniej“, „Wiele hałasu o nic“, czy „Wieczoru Trzech Króli“. Do przeszłości należały też przedstawienia z dziejów ojczystych, w których obok postaci ponurych złoczyńców wysuwały się na pierwsze miejsce figury komiczne wywołujące salwy śmiechu wśród publiczności wybierającej się każdego popołudnia na prawy brzeg Tamizy, żeby przysłuchiwać się konceptom trefnisiów i błaznów.

Nie wiadomo, czy śmierć jedyne go syna, Hamneta, czy ścięcie hrabiego Essex, dla którego poeta żywił podziw, czy uwięzienie jego protektora, lorda Southampton, czy wewnętrzne załamanie się lub wreszcie gust publiczności smakującej w tematach budzących grozę sprawiły, że produkcja sceniczna Szekspira nie wyszła w tych latach poza tragedię. Tutaj powstały cztery wiekopomne, wielkie tragedie: Hamlet (1602), Otello (1604), Makbet (1606) i Król Lir (1607), nadto Juliusz Cezar, Antoniusz i Kleopatra, Tymon Ateńczyk, Koriolan. Zdaje się, jakby w okresie tym Szekspir ujrzał świat od jego złej strony pod kątem zbrodni, żądź, rozpętania się namiętności ludzkich i losu. Posępna noc nie schodzi z horyzontu jego myśli, refleksja waży się na okrajach życia i śmierci, osąd dusz i świata dokonywał się w sercu i pod piórem twórcy. Zupełne wyzwolenie się spod naleciałości obcych, zbliżenie się do mądrości ludu prostego, coraz częstsze posługiwanie się wyobrażeniami i pieśniami ludu cechuje czas ten pod względem artystycznym, nie mówiąc o bogactwie piętna poetyckiego w środkach ekspresji.

„Otello“ w rzędzie czterech tragedii zajmuje osobne, nawet osobliwe miejsce. Wątek zaczerpnięty z noweli włoskiej Cinthia, mówiący o tragicznym nieporozumieniu między Maurem, będącym na służbie rzeczy-

pospolitej weneckiej, a jego wenecjańską, wierną żoną spotwarzoną przez podwładnego, którego zabiegi z pogardą odrzuciła, podzielał głęboko na wyobraźnię Szekspira. Odrzucił z wyczytanego opowiadania szczegóły drugorzędne, opuścił okres szczęśliwego pożycia obojga w mieście dożów, wyłączył trywialne szczegóły śmierci spowodowanej spadającą z sufitu belką i stworzył własną wersję tragicznej historii, przewyższającej stokrotnie wydarzenie opowiedziane przez nowelistę Włoch z wieku XVI. Przede wszystkim zaś wprowadza twórca „Otella” własną wizję, spowija całość w atmosferę grozy, tchnie nowego ducha w każdą postać, stwarzając w ten sposób jeden z najpiękniejszych swoich dramatów.

Budowa sztuki przez swoją zwartość, doskonale wiążącą się akcję, przez krótkość czasu sprowadzonego w grze do minimum nawet wbrew oczywistości chronologicznej, przez małą ilość osób, przypomina najbardziej spośród dzieł szekspirowskich dramaty starożytne, zbudowane na jedności akcji, miejsca i czasu. Z „Historii Turków” wydanej w roku 1603 przez Knollesa mógł Szekspir zaczerpnąć fakt o zdobyciu wyspy Cypr przez Turków w roku 1570 i wyrwaniu jej z rąk rzeczypospolitej weneckiej. Tam na samotnej wyspie lokalizuje Szekspir ponury dramat o życiu wodza, któremu Wenecja powierzyła obronę swoich posiadłości.

Tylko pierwszy akt rozgrywa się w dramacie na gruncie stolicy dożów. Duch drapieżnej, autentycznej egzotyki unosi się od początku nad całością. Bohater nazwany Maurem weneckim — The Moor of Venice — jest człowiekiem rasy kolorowej, Maurytańczykiem czy też w wyobraźni Szekspira — Murzynem. Sława cudzoziemskiego pochodzenia, opinia doskonałego wojownika, aureola walk chrześcijańskich z Turkami, Krzyża z Półksiężycem — pamiętamy, że jest to okres takich spotkań na morzu jak Lepanto — dodaje nieprzezwyčajonego uroku zwycięzcy niewiernych, chrześcijańskiemu, choć nadal kategoriami Południa myślącemu dowódcy sił weneckich.

Urokowi temu uległa córka senatora Brabancja w Wenecji, mająca sposobność spotykania znakomitego wodza w pokojach ojca. Chwila, kiedy wbrew woli ojca zdecydowała się potajemnie oddać mu rękę, miała stać się początkiem jej zguby. Desdemona — imię fatalne, wyprowadzane z greckiego dys — daimon: „stojąca pod władzą wrogiego demona”, „nieszczęсна” — zaczerpnięte z Cinthia, nabrało pod piórem Szekspira czarno rysującej się treści. Pierwsza już doba jej związku z Maurem o mało co nie przyniosła śmiertelnego starcia się jej męża z rozwścieczonym ojcem, który nie aprobeuje jej niewytłumaczonego — jego zdaniem — kroku. Bezwzględny wyjazd wodza na morze, podróż Desdemony na Cypr, gdzie ją wita wyzwolona przez męża załoga Wenecjan, nadają akcji intensywny bieg. Wspaniałe tyrady zwycięzcy, jego duma i szczęście wyrażone słowami świadczącymi o orientalnej, bujnej fantazji, nadają tym pierwszym chwilom pobytu obojga na Cyprze znamiona żaru i przepychu.

W błyskawicznym tempie wypadków ginie nam z oczu dłuższy, paromiesięczny zapewne pobyt wodza i jego małżonki na wyspie u brzegów Turcji. Zazdrość a i obrażona godność Jaga, pominiętego przy awansie,

pragnącego na próżno mieć stanowisko, które Otello powierzył Kassjowi, zaczęła działać już w Wenecji, na Cyprze zaś porusza wszystkie sprężyny zła. Jago, jedna z najbardziej skomplikowanych postaci Szekspira, dąży konsekwentnie do celu. Zachowując pozory przyjaźni dla wszystkich, dla Otella, Desdemony, Kassja, Rodryga, judzi potajemnie Otella przeciw Desdemonie i Kassjowi. Nie zamierzając — być może — w pierwotnym stadium spowodować śmierci Desdemony, sący przebiegle, przy każdej okazji, pod każdą postacią, jad podejrzeń w serce wodza.

Mistrzowskie zarysowanie tych podszeptów i przebieg ich działania w egzaltowanej wyobraźni Maura należy do najwyższych osiągnięć psychologicznych Szekspira. Przepaść cywilizacyjna i etniczna, wschodni despotyzm w traktowaniu kobiety budzi się w sercu Maura z całą gwałtownością. Podstęp z chustką zgubioną przypadkowo przez Desdemonę, chustką podrzuconą potajemnie przez Jaga w kwaterze Kassja, nadaje posądzonemu Otella i słowom Jaga pozór prawdy. Nieopatrzne usiłowanie Desdemony, aby mąż przywrócił Kassja do swej łaski po zajściu ulicznym, które wywołał złośliwie i naumyślnie Jago, utwierdzają Otella tym głębiej w jego podejrzeniu o niewierności żony. Z rozpaczy, z szału, w którym cierpiał nad siły, zrodził się tragiczny zamysł uśmiercenia niewiernej.

Jak w „Hamlecie” rozmowa bohatera z Ofelią, jak w „Makbecie” zjawia królowej usiłującej w bezsennych nocach oczyścić z krwi zbrukane zbrodnią dłonie, tak w „Otellu” niezapomniana jest scena tej tragicznej nocy, która miała przynieść gwałtowną śmierć Desdemonie uduszonej rękami kochającego ją, a równocześnie nienawidzącego jej Maura. Rozmowa z Emilią, pieśń o samotnej wierzbie narzucającej się pamięci nieszczęsnej Wenecjanki, która nie zdaje sobie w pełni sprawy z tragicznego losu zagrażającego jej, wprowadzają widza w nastrój potęgujący się coraz bardziej, zwłaszcza w momencie, kiedy do komnaty wkracza mąż — zabójca. Monolog przed śmiercią, rozmowa błagalna Desdemony, która nie jest kobietą odważną, i zaklina na wszystko męża, żeby jej nie zabijał, należą do szczytów dramaturgii nowoczesnej.

To, co następuje, jest tylko sądem nad winnymi i wyrokiem sprawiedliwości nad nimi. Otello nie stanie przed sądem Wenecji. Z chwilą kiedy przejrzał obłudną grę Jaga, zrozumiał potworną omyłkę i olbrzymią swoją winę. Nie widzi innego wyjścia niż pogрузić własny miecz w pierś, oplakując zgon najwierniejszej, najniewinniejszej z kobiet. Jago, podły potwarca, raniony w pierwszym odruchu walki, w kajdanach czeka swego losu. Lekkomysłny, lecz nie obarczony żadną winą wobec wodza i jego żony Kassjo bierze ster rządów na Cyprze w imieniu doży. Giną postaci mniejsze, Rodryk, Emilia. Rzecz, która rozegrała się na wyspie morza Egejskiego, potoczyła się ku kresowi z dziwnym podobieństwem do sztuk tworzonych ongi na ziemiach Grecji. Wielkie miłości i wielkie namiętności doznają we wszystkich krajach i po wszystkie wieki podobnego losu.

Desdemona i Otello są losów tych klasycznymi symbolami.

Stanisław Helsztyński

Stanisław Dąbrowski

„OTELLO“ NA SCENIE ŁÓDZKIEJ W XIX WIEKU

Niekończąc oglądamy *O t e l l a*, pragniemy go widzieć tak, jak nam majaczył obrazowo w czytaniu, — chciałoby się wzrokiem chłonać ten niezwykle, bogaty, malarski element widowiska, aby odżyły figury i tło starych płócien weneckich: Tiziano Vecellio, Paolo Caliari zwany Veronese, Paris Bordone, Jacopo Robusti zwany Tintoretto, — owe bujne, gorące kolorytem, dekoracyjne wizje, drgające złocistym słońcem południa. Realizacja przedstawienia „Otella“ w podwórzu pałacu dożów w Wenecji (r. 1934) mogła być bardzo interesująca.

Teatralna publiczność europejska w XIX w. rozsmakowała się bardzo w tragedii murzyna z Wenecji. W repertuarze dawnym, karmionym za ledwie w drobnej części wartościowymi dramatami, a przeważnie melodramatami, dramami rycerskimi, rozbójniczymi — sztuki takie, jak „Otello“, miały wymarzonych konsumentów - widzów; groza, okrucieństwo, szal zazdrości, czarna intryga, mord niewinnej gołębiczy musiały zachwycać widownię, złożoną w większości z teatralnie prymitywnych słuchaczy. Zawzięty, dyszący zemstą murzyn ział nienawiścią, budził dreszcze niesamowitej grozy, straszył nocami jako wspomnienie. Licznie rozsiadane w Europie kopie i reprodukcje znanych obrazów: Otello na krzyżanku czaruje opowiadaniem Desdemonę, i drugi: Otello dławí Desdemonę — to echa popularności głośniejszej wówczas sztuki. Obraz taki wieszał małżonek na ścianie jako groźne memento!

Ilu aktorów na świecie zawdzięczało wysokość swych gaź, angażowanie i wzięcie grywanej roli Otella! Każda nawet najlichsza szmira objazdowa starała się zwabić widzów, wypełnić widownię historią okrutnego murzyna. Rola dawała możność dawnym aktorom wygrania się od kulis do kulis. Aktor wyżywał się w pasjonującej roli, jednej z tych, które były arcywzorami starej szkoły tragików, gdy w kulminacyjnych punktach słowa drgały wielokrotnym „r“, gdy się straszło partnerów i widzów okrutnym rykiem rozjadłego zwierza, a przewrócone białka oczu potęgowały wrażenie. Gdy Leszczyński lub Rygier zbliżał się w ostatnim akcie do Desdemony, przerażona partnerka nieraz mdlała!

Oczywiście ważnym elementem na scenie jest niefałszowana młodość Desdemony, znika cały urok widowiska i współczucie dla bohaterki, gdy się ją widzi podżyłą, o obfitych kształtach — jak to bywało dawniej na prowincji, gdzie same dyrektorowe starały się czarować w tej roli swym niewinnym wdziękiem.

„Otella“ wystawiano w Polsce z początku w przeróbce J. Fr. Ducisa, w tłumaczeniu Ludwika Osińskiego, pierwszy raz w Warszawie w r. 1801 z Marcinem Szymanowskim, a później od 10. VII. 1815 r. z Ignacym Werowskim w tytułowej roli. W r. 1824 Teatr Narodowy warszawski goszcząc w lecie w Płocku, Poznaniu i Kaliszu, daje „Othella murzyna w Wenecji“ z Werowskim w roli tytułowej, Leontyną Zuczkowską w roli Hedelmony (ówczesnej Desdemony). Jej ojca, senatora Odalberta, grał Bonawentura Kudlicz. W roli Pezara (czyli Jagona) występował Karol Jastrzębski, Hermancję (czyli Emilię) grała Józefa Pawłowska.

W Krakowie 29. X. 1843 gra „Otella“ na swój benefis Józef Rychter. Tragedia ta wystawiona we Lwowie w r. 1855 przynosi fiasko.

Później następuje przerwa aż do czasu występów głośnego na cały świat murzyna, aktora amerykańskiego, Ira Aldridge, którego gra w „Otellu“ zachwycała publiczność. W jednym z objazdów po Europie ukazał się i w Warszawie w r. 1862 grając trzykrotnie Otella 23, 25 i 26 maja w najmniej sposobnej chwili, podczas żałoby narodowej, gdy publiczność warszawska stroniła od teatru, gdy recenzenci nie upamiętniali żadnych szczegółów widowiska. Grał z Salomeą Palińską (Desdemona), Anastazym Trapszo (Jagon), Władysławem Świeszewskim (Kassjo), Józefą Kurcuszową-Możdżeńską (Emilia). Gość grał, jak zawsze, w języku angielskim, a polscy artyści po polsku, w nowym tłumaczeniu Paszkowskiego.

Występy Aldridge'a w Polsce dały naszym artystom impuls do studiowania tej roli.

Przedsiębiorczy dyrektor lubelskiego teatru, Anastazy Trapszo, zaprosił powracającego z występów w Żytomierzu Aldridge'a, artystę „z królewskiego rodu negrów“, do Lublina, gdzie przy wypełnionej widowni zagrał z ogromnym powodzeniem w 1866 r. 15, 19 i 22 sierpnia Otella oraz 18 i 19 sierpnia Kupca Weneckiego.¹

Ira Aldridge, Senegalczyk z rodu Fullah, najgłośniejszy ówczesnie przez egzotyczne pochodzenie i wulkaniczny temperament artystyczny odtwórca ról tragicznych, ur. 13.IV. 1804 r. (lub 1808?) w Bellair koło Baltimore zmarł 7.VIII. 1867 r. w Łodzi. Niedoszły misjonarz za namową znakomitego aktora angielskiego, Edmunda Keana, którego był służącym od 1826 r., wstąpił na scenę; zaczął swą wielką karierę w „Otellu“ w Royalty Theatre w Londynie. W repertuarze miał prócz tego Makbeta, Kupca Weneckiego, Ryszarda III. W Europie występował w Austrii, na Węgrzech, w Niemczech, Rosji i Anglii. Monografię o Aldridge'u przygotowuje obecnie do wydania aktor i literat jugosłowiański Michał Kovatschevitch. Materiały do okresu pobytu Aldridge'a w Polsce zebrał dla niego

¹ Zamierzał tu grać również i „Króla Leara“ i „Macbetha“, ale sztuki te nie były jeszcze wówczas cenzurowane przez warszawską komisję cenzury.

Zdawał mi relację o tych występach Aldridge'a naoczny widz, senior melomanów lubelskich, śp. E. Kofalczyński, który po 60 latach zachował pamięć silnych wrażeń gry Aldridge'a. Współgrali z nim: An. Trapszo (Jagon) i Joanna German (ur. 1843, zm. 1900) — Desdemona; w zbiorze pamiątek po wielkim artyście, znajdującym się w posiadaniu p. Amandy Aldridge, jego córki, w Londynie, znajduje się fotografia German z dedykacją.

Mieczysław Rulikowski; z tego zbioru pochodzą niektóre przytoczone tu informacje.

Ira Aldridge, który już w 1854 r. grał w Krakowie z zespołem tamtejszego niemieckiego teatru Otella i Kupca Weneckiego 7.XI. i 9.XI. przybywa do Łodzi w 1867 r. na zaproszenie Augusta Hentschla, przedsiębiorcy tutejszego niemieckiego teatru. Była to impreza świeżo zorganizowana. Sezon otwarto 19.V. 1867 r. w teatrzyku zwanym „Paradies“ (dziś ul. Piotrkowska nr. 175).

Występy ogłoszono szumną reklamą w języku polskim i niemieckim:

DONIESIENIE TEATRALNE

Sławny europejski tragik kawaler
IRA ALDRIDGE — MURZYN

syn królewskiego możnego plemienia afrykańskiego, urodzony nad brzegami Senegalu, Artysta Dworu Najjaśniejszej Królowej Anglii i Najjaśniejszego cesarza Austrii, ozdobiony wielu orderami dworów zagranicznych, i o którym wszystkie gazety zagraniczne piszą, że jeden tylko potrafił odtworzyć w całej swej wzniosłości trudną rolę Otella wielkiego Shakespeara, za co otrzymał z własnych rąk Najjaśniejszego Króla Prus i z rąk Najjaśniejszego Cesarza Austrii Order, jakie w starożytnych Niemczech są nagrodą jedynie wielkich talentów, zamierza w przejeździe swoim z Paryża do Petersburga dać się poznać w trzech przedstawieniach. —

A. Hentschel

Po przybyciu Aldridge'a do Łodzi rozpoczęły się próby, lecz artysta nagle zachorował ciężko i umarł w przeddzień oznaczonej premiery „Otella“², 7.VIII. o godzinie 5-tej po południu, mimo troskliwej opieki lekarzy. Pogrzeb jego był olbrzymią manifestacją, odbył się z paradą w asyście wojska i przedstawicieli władz. Zwłoki jego złożono tymczasowo na cmentarzu ewangelickim w rodzinnym grobie Moesów. W roku 1890 dn. 11 maja odbył się wielki „Aldridge Koncert“, z którego dochód przeznaczono na budowę nagrobku. W koncercie wzięli udział: prima-donna opery Covent Garden w Londynie, panna Suranah Aldridge, córka zmarłego — kontralt, Walentyna Riedel — nadworna artystka dramatyczna z Monachium, Ella Pancera — pianistka z Wiednia, Helena Marcello — artystka Teatrów Warszawskich, Stanisław Barcewicz — skrzypek z Warszawy, F. Zesch — baryton teatru w Królewcu, kapelmistrz Otto Heyer z Łodzi; reżyserem koncertu był dyrektor niemieckiego teatru łódzkiego Albert Rosenthal, organizatorem wieczoru redaktor C. Wilkins. „Biesiada Literacka“ (nr. 39, r. 1890) wyraziła oburzenie, że córka artysty kazała sobie sporo zapłacić za udział w koncercie urządzonym na cel pochowania godnie zwłok ojca.

² Przygotowane przez zespół przedstawienie „Otella“ odbyło się później, 22 sierpnia 1867 r. w obsadzie: Otello — Wehn, Desdemona — Bentkowska, Kasso — Philadelphia.



Ira Aldridge jako Otello
Z podobizny emaliowanej na grobowcu Aldridgea.
(Fot. St. Brzozowski i J. Malarski)

Tak więc Łodzianie nie mieli sposobności ujrzenia prawzoru gry dla następców roli Otella wskutek nagłej śmierci artysty.

Pierwszy podejmuje tę rolę Bolesław Leszczyński (* 1840 † 1918), który jako młody aktor zaangażowany w trupie A. Trap-szy w Lublinie miał sposobność nasycenia się wzorem kreacji Aldridge'a, grając przy nim Kassia (w „Kupcu Weneckim” rolę Bassano). Wystąpił on pierwszy raz w roli Otella we Lwowie 27.III. 1871 r. — w tym roku gra go też i w Poznaniu, szybko zyskując sobie rozgłos tą rolą. W r. 1872, dn. 14 grudnia występuje w „Poskromieniu złoŃnicy” w Warszawie, dokąd zbiegł z Krakowa; po powrocie do Krakowa gra Otella w r. 1873. Dnia 1 maja 1873 powraca do teatru warszawskiego i tu już kreuje od jesieni swą rolę (warszawski teatr daje mu możność zdobycia repertuaru szekspirowskiego; w r. 1872 gra Petruchia w „Poskromieniu złoŃnicy”, w 1876 Beńedykta w „Wiele hałasu o nic”, w 1878 Makbeta, w 1880 Antoniusza w „Antoniuszu i Kleopatrze”, w 1890 w „Królu Learze”).

Wacław Szymanowski przychylnie ocenia występy krakowskiego artysty zbudowanego à chaux et à plâtre, chwali go za oryginalne ujęcie roli Petruchia; „Gracz to nielada do sztuk, w których grubymi warstwami trzeba dokopywać się farby”. Po roli Otella wspominając grę Werowskiego i Aldridge'a powtarza zdania dawnych widzów porównujących ją z grą Leszczyńskiego: „w grze jego znajduje się coś z jednego i z drugiego”. — „Natura talentu tego artysty skłania go do efektów silnych, odlewających wszelkie wyrozumowanie odcienie ornamentacji. Trzeba się do tej gry przyzwyczaić”. Radzi mu pracować nad dykcją, „którą ogromna i niezdolna do hamowania się potęga głosu pociąga na bezdroża” (Tyg. Ill. r. 1873, nr. 308).

Leszczyński zaczyna z Warszawy wyjeżdżać na prowincję na gościnne występy. „Otello” był jedną z najbardziej kasowych sztuk — była to też jedna z najlepszych jego kreacji. W 1882 r. w sierpniu występuje w Lublinie, 6.I. 1880 w teatrze polskim w Petersburgu, a w jesieni tego samego roku przybywa do Łodzi i w zespole tutejszego dyrektora teatru, Józefa Puchniewskiego gra Otella oraz Petruchia w „Poskromieniu złoŃnicy”. W tym samym zespole 15 marca 1884 r. występuje tu w „Królu Learze”, a 10 stycznia 1885 w towarzystwie dyrektora Józefa Teksla³ w „Otellu”. I znów w r. 1887, dn. 15 listopada, gra Otella u dyr. Teksla, a za dykcji Juliana Grabińskiego również gra tę rolę, tym razem w teatrze letnim Selina. Poważny repertuar nie bardzo się nadawał do grania w prymitywnym ogródkowym teatrzyku, który często podczas przedstawień był bombardowany kamieniami przez uliczników, a liczna hałaśliwa gawiedź obsiadała na gapę dachy nad łóżami! Ale publiczność dopisywała — może podzielać zdanie aktora Ludwika Devrient, który twierdził, że „Króla Leara” w karczmie słuchać gotów! W r. 1888 dn. 19 lipca występuje tu znów Leszczyński w roli Petruchia.

3 Z zespołem Teksla grał Leszczyński Otella w październiku 1888 r. w Piotrkowie, gdzie skrytykowano Karolinę Tekslową jako Desdemone.

Prymitywna wystawa, brak odpowiednich sił aktorskich do podobnego repertuaru, brak komparsów, — to wszystko tworzyło słabe tło dla artystów takich jak Leszczyński (zespół był mieszany, operetkowo-komedio-
wy). Z brakami i niedociągnięciami, czy wadliwą obsadą, nieopanowa-



Grób Ira Aldridge'a na cmentarzu ewangelickim w Łodzi
(Fot. St. Brzozowski i J. Malarski)

niem ról przez pospieszne przygotowanie premiery godziła się publiczność pragnąca podziwiać mistrzów sceny stołecznej; była to jeszcze epoka gwiazd — reszta pozostawała na drugim planie.

Leszczyński, jak wiadomo, w roli Otella pobrał wiele z gry Aldridge'a — ale był bezsprzecznie najlepszym u nas wykonawcą tej roli przez swą

imponującą siłę wyrazu, ekspresję i dynamikę. Otello jest najmniej gadatliwy z bohaterów szekspirowskich — ale postać ta potrafi się wryć w pamięć widzów silniej niż inne ciężarem swej scenicznej plastyki i dramatyczną gwałtownością namiętności.

W 1888 r. dn. 4 lutego ukazuje się łódzkiej publiczności w roli „Otella” Bolesław Ładnowski (* 1841 † 1911) w zespole Teksla; gra tę rolę od 1872 r. Artysta ten miał ambicje na punkcie szekspirowskiego repertuaru („Poskromienie złoŹnicy”, „Antoniusz i Kleopatra”, „Makbet”, „Król Lear”, „Jak wam się podoba”, „Koriolan”, „Hamlet”, „Romeo i Julia”, „Ryszard III”, „Sen nocy letniej”). Mieli więc Łodzianie sposobność porównania gry obu stołecznych bohaterów dramatycznych w tej kreacji.

Recenzent („Dziennik Łódzki” 1888, nr. 33) podpisany „L. K.” pisze o występach Bol. Ładnowskiego, że choć „wzrostem nie przechodzi średniej miary, jednak są chwile że zdaje się widzom, jakoby artysta rósł w olbrzyma. Głos p. Ł. z natury matowy i niezbyt silny, nosi widoczne znamiona sumiennego studium, stąd też nigdy nie zawodzi artysty, — rola Otella grana z mistrzostwem przynosi zaszczyt wysokiej inteligencji artysty. Dykcja, poza skłonnością do przeciągania pierwszych sylab, jest u p. Ł. jasna i okrągła, stopniująca bardzo misternie środki wszelkich efektów kontrastowych”.

W dwa miesiące później Łodzianie mogli podziwiać głoŹnego wówczas w Europie artystę dramatycznego, Andrea Maggi, który 28 maja gra tu ze swoim zespołem „Otella”. W ujęciu roli na pierwszy plan wysuwał bardzo ludzki pierwiastek rozpacz. Dopiero po śmierci Desdemony, w końcowej scenie samobójstwa, ukazał naturalistyczną grozę konania wlokąc się do stopni łóża wśród rzeżenia i konwulsyj, jakby po utracie istoty najdroższej, wyzbyta więzów i wpływów uszlachetniających jego dziką naturę, powróciła na ostatni moment życia prymitywna zwierzęcość człowieka.

(Polska publiczność miała sposobność w r. 1879 podziwiać słynnego w roli Otella artystę włoskiego Ernesta Rossi).

Inni wykonawcy roli Otella w Polsce w XIX w.: Józef Rychter (* 1820 † 1885) grał go w starej przeróbce w Krakowie w 1843 r. Żelazowski Roman (* 1854 † 1930) grał Otella od 1891 r. (Kraków). Edmund Rygier (* 1853 † 1922) grał Otella od 1892 r. Józef Kotarbiński (* 1849 † 1928) grał Otella we Lwowie w 1892 r. Stanisław Knake-Zawadzki (* 1859 † 1930) od 1887 „Otello” (Poznań). Wincenty Rapacki (* 1840 † 1924) grywał Kassja (1872 Lwów), a Jagona od 1873 w Warszawie. Mielewski Andrzej (* 1867 † 1916) w r. 1898 Kassja (Kraków).

We Lwowie Józefa Woleńska (na scenie 1870 — 1907) grała Desdemone w r. 1871, później Teofila Nowakowska (* 1840 † 1933), Henryka Ładnowska (* 1857, na scenie do 1885) i Felicja Stachowiczówna (* 1846 † 1926) w r. 1892.

W Krakowie w r. 1843 Desdemonę (ówcześnie *Hedelmone!*) grała Teresa Palezewska (* 1805 † 1858), od r. 1891 Adela Helena Żelazowska († 1921).

W Warszawie po Salomei Palińskiej (* 1831 † 1873) w r. 1862 — z Leszczyńskim grała Helena Modrzejewska (* 1842 † 1909) w r. 1873, Desdemonę, Maria Deryng w r. 1876, od r. 1887 Helena Marcello-Palińska (* 1862, na scenie do 1915), później Maria Federowiczowa († 1922).

Dnia 10. III. 1892 r. wystąpił gościnnie na łódzkiej niemieckiej scenie Emil von der Osten, artysta dramatyczny teatru w Dreźnie, w roli Otella, a 31 marca gra gość sceny polskiej pod dyrekcją Czesława Janowskiego, *Roman Żelazowski*. „Jego Otello jest szczerzy i prosty, jak dziecko przyrody nie znające fałszu i obłudy, jak prawdziwy bohater legendowy, któremu w krwawych zapasach i wśród czynów heroicznych zbiegło życie z dala od wykwinnych manier zepsucia, pokrywających formy życia cywilnego“. Sprawozdawca („H“, „Dz. Ł.“ nr. 74) nie szczędzi pochwał artyście, podnosząc z uznaniem jego niemą grę, głos, operowanie szeptem, a w pewnych momentach używanie nieartykułowanych dźwięków, — chwali też umiar estetyczny w scenie duszenia, gdy ruchem ręki zaciąga kotarę nad łożem. Jagona grał Władysław Staszkowski, Desdemonę — Aniela Wyrwicz, Emilię — Felicja Różańska, Kassia — Józef Sosnowski, Brabancja — Maksymilian Węgrzyn. Wystawa raziła ubóstwem i brakiem stylu.

W zespołach teatralnych w Łodzi wyróżniali się w „Otellu“ następujący artyści: Sylwia z Adlerów Majdrowiczowa (* 1863 † 1915) jako Desdemona, Antoni Różański (* 1862 † po 1924) jako Jagon (późniejszy artysta sceny warszawskiej).

W r. 1887 w roli Desdemony w Łodzi występuje 17-letnia Aniela Wyrwiczówna, ulubienica tutejszej publiczności, będąca wówczas już na stanowisku pierwszej amantki. I dziwny los! Powtórzyła się w jej życiu tragedia szekspirowska: zginęła jak Desdemona z ręki oszalałego z zazdrości Otella — kolegi swego, Michała Chądzyńskiego, który następnie i sam siebie pozbawił życia (22 stycznia 1894 r. w Krakowie).

W r. 1888 gra Desdemonę młoda piękna Henryka Czarli (na scenie 1885—92), Emilię Ludwika z Laskowskich Grabińska (na sc. 1871—98). Czarli grała również Katarzynę w „Poskromieniu złościcy“. Kassia grał Maurycy Kisielnicki (* 1859 † 1922) a Jagona, Karol Jarszewski (* 1862 † 1944), później długoletni artysta sceny warszawskiej.

Na tym kończą się wspomnienia o przedstawieniach łódzkich „Otella“ sprzed przeszło pół wieku.⁴

4 Nawiązując do widowisk szekspirowskich w Łodzi warto wspomnieć o gościnie znakomitego artysty Józefa Rychtera (* 1820 † 1885), który wśród innych sztuk zagrał tu 8 lutego 1885 r. „Kupca Weneckiego“ przy wypełnionej widowni. Recenzent („Dz. Ł.“ nr. 31) zachwycił się żywotnością 65-letniego artysty, którego głos wprowadził stał się słabszy, „ale włada nim tak, że starczy tego głosu na każdy wybuch namiętniejszy, a świetna dykcja pozwala na usłyszenie, nawet w najodleglejszym kącie naszego nieakustycznie zbudowanego teatru, każdego odcienia, każdego silniejszego zamarkowania. Bez goniłwy za marnym efektem i, co za tym idzie, bez oglądania się na czyj pokłask, p. Rychter rolę Szajloka przeprowadza konsekwentnie, pełno, równo i spokojnie, nie pomijając żadnego nawet najdrobniejszego szczegółu, uwypuklając całość a odsłaniając wybitność charakteru człowieka zdeptanego przez wszystkich, zranionego w najdroższych swoich uczuciach i mściwego“.

W 1917 r. występował w Łodzi w roli Otella Stanisław Knake-Zawadzki. Ostatni raz ogląda Łódź „Otella” w marcu 1926 r. za dyrekcji Arnolda Szyfmana, pod kierownictwem Bolesława Gorczyńskiego, w reżyserii Konstantego Tatarkiewicza, z ilustracją muzyczną Rogowicza, w dekoracjach Bolesława Kudewicza, w następującej obsadzie: Otello — K. Junosza-Stępowski, Jago — Kochanowicz, Kassio — Szymański, Doża — Białoszczyński, Brabancjo — Przysański, Rodrygo — Wroński, Desdemona — Gzylewska, Emilia — Jerzmanowska, Bianca — Tatar-kiewiczówna.

Stanisław Dąbrowski



Występy Rychtera w Łodzi w 1885 r. były ostatnim jego ukazaniem się na scenie — zmarł bowiem w cztery miesiące później 26 czerwca tegoż roku.

Jako pierwszy w roli Hamleta ukazał się w Łodzi młody zdolny artysta damatyczny w r. 1890 dn. 20 marca Józef Chmieliński (*1862 †1943). Niestety, przedstawienie dane na jego benefis wypadło wówczas tak słabo, że recenzent miejscowy uchylił się od szczegółowego sprawozdania udzielając nagany ogólnej za porywanie się na wielkie dzieło przez zespół nieodpowiedni.

Dnia 25 marca 1891 r. ukazał się na łódzkiej scenie pierwszy raz „Macbeth” z Heleną Modrzejewską w roli lady Macbeth. Znakomita artystka kreowała swą rolę, gościnnie występując w zespole Karola Kopczewskiego; Macbetha grał Lucjan Dobrzański, Macduffa Karol Jarczewski, Duncana Władysław Roman. Powagę tragicznego widowiska naruszyli nadmiarem humoru trzej ulubieni komicy: Marian Winkler, Marcelli Trapszo i Tadeusz Gorzkowski — grający role czarownic!

MELODRAMAT CZY TRAGEDIA?

Przywykliśmy źle mówić o melodramacie. Wprawdzie nie spotykamy go niemal na scenach współczesnego teatru jako odrębnego rodzaju sztuki dramatycznej, spotykamy natomiast często cechy melodramatyczne w innych rodzajach literackich: w dramacie, w scenariuszu filmowym, w powieści. Cechy te najczęściej budzą w nas sprzeciw, sytuacje i charaktery melodramatyczne wydają się nam nieprawdziwe, sztuczne, wszystko prowadzi do jednego celu: wywołać łatwe wzruszenie widza, pobudzić tanią uczuciowość, sentymentalizm. Toteż melodramat zdobywa zawsze serca prymitywnych widzów. Efekt wzruszenia osiąga rezygnując często z prawdopodobieństwa, z dostatecznej motywacji zdarzeń i działań postaci, z prawdy psychologicznej.

Przyłbica została odsłonięta już w tytule. Pozostaje jeszcze stwierdzić, że „Otello” posiada wszystkie wady melodramatu. Zaczniemy od typowego chwytu stosowanego przez melodramat, od wprowadzenia czarnych i białych charakterów. Oto mamy czarnego Jagona i białą Desdemonę, przy czym Desdemona jest nie tylko białym charakterem, jest ponadto uciśnioną niewinnością, co stanowi ulubiony temat melodramatu. Inną jego cechą jest lekceważenie prawdopodobieństwa. Jakże mało Szekspir dba o prawdopodobieństwo w rozwoju zdarzeń „Otella”! Wystarczy przypomnieć, że Desdemonę zamordowana została za zdradę w 24 godziny po nocy poślubnej! A ileż mamy w „Otellu” scen melodramatycznie wzruszających: Otello zemdlony u stóp Jagona, Otello podsłuchujący, Desdemona u stóp Jagona, scena morderstwa Desdemony, scena samobójstwa Otella. Toteż żadna ze sztuk Szekspira nie doczekała się tylu parodii, a murzyn łyskający białkami, zgrzytający zębami i duszący „uciśnioną niewinność” stał się wdzięcznym tematem dowcipów i kawałów zarówno w teatrze jak i poza nim.

Jak to się dzieje, że jednocześnie jest to sztuka, która potrafi tak głęboko wstrząsnąć widza, tak prawdziwie, nie melodramatycznie go wzruszyć? Odpowiedź najprostsza da się zamknąć w dwu słowach: geniusz Szekspira. Geniusz przełamuje formy. Geniusz przeobraża melodramat w tragedię.

Jedno jest pewne: reżyser i aktorzy a zwłaszcza aktor grający Otella powinni tak opanować wyobraźnię widza, aby porwany lawiną zdarzeń i namiętności, która się toczy na scenie, zapomniał o logice zdarzeń, o czasie, o prawdopodobieństwie. I reżyser i aktorzy mają tu znakomitego sprzymierzeńca w poezji Szekspira. Poezją tą łatwo widza zaczarować.

Poza wadami melodramatu „Otello“ posiada wszystkie jego zalety: siłę, prostotę, jasność. Widz jest odrazu wciągnięty w grę i śledzi ją do końca.

A więc tragedia czy melodramat? Mimo niewątpliwych cech melodramatu wyczuwamy w „Otellu“ tak silny nurt tragizmu, że nie sposób nazwać tę sztukę inaczej niż tragedią. Geniusz przełamuje formy. Melodramat przeobraża w tragedię. To nurt tragizmu w „Otellu“ porusza nas do głębi. Tragizm „Otella“ jest złożony i przenika losy niemal każdej postaci tej sztuki. Na melodramatycznej kanwie stworzył Szekspir niezwykle subtelny rysunek tragicznych losów i tragicznych charakterów.

Tragizm dziecięcej ufności i nieprzystosowania do świata, w którym żyje, wie dzie Otella z wyżyn szlachetności, dobroci, godności na dno upadku moralnego.

Tragizm bezgranicznej wiary w ukochanego człowieka, wiary wbrew wszystkiemu — wie dzie Desdemonę od ekstazy miłosnego szczęścia do śmierci z rąk ukochanego.

Podłość Jagona nie zna granic, każe mu dążyć do zaspokojenia żądz niszczenia dobra choćby za cenę własnej zguby. I tak się dzieje. Jago przechodzi gwałtownie od triumfu do klęski. Czyż nie jest to los tragiczny?

Tragizm bezmyślności Emilii każe jej zamykać oczy na to, co się dzieje, toteż gdy je wreszcie otworzy, ujrzy rzeczy tak okropne, rzeczy, do których przyczyniła się sama, że aby znów mogła zamknąć oczy — potrzeba śmierci.

Nawet Rodrygo, postać napół błazeńska, zabarwiona jest tragizmem głupoty, przez którą ten początkowo tylko niefortunny uwodziciel ginie jako pokątny morderca.

Zespół tych tragizmów łączy się w jeden nurt i stwarza dziwny klimat tej sztuki. To, że Otello zabija Desdemonę a potem siebie i motywacja tych czynów, nie jest jeszcze istotą tragizmu tej sztuki. W „Romeo i Julii“ kochankowie także umierają, ale jakże inne perspektywy ta śmierć otwiera! Można nawet dyskutować jej tragiczność. Jest to raczej manifestacja triumfu miłości nad śmiercią. Kochankowie giną, ale miłość zostaje nietknięta. W „Otellu“ zniszczone jest wszystko prócz wiary Desdemony. Ale ta wiara to jeszcze jeden motyw tragiczny, skoro traci Otella na zawsze.

Romeo i Julia, Otello i Desdemona, — jakże podobna sytuacja zewnętrzna: Kochankowie złączeni w uścisku śmierci, i jakże różne treści tych sytuacji. Romeo i Julia w „raju czyli w piekle“ są razem. Otello chociaż nie mógł powstrzymać się od ostatniego pocałunku i od śmierci obok Desdemony — przecież już przed śmiercią rozstał się z nią na zawsze.

„Gdy się spotkamy, gdy na sąd przyjdziemy,
Widok twój wygna mą duszę sprzed niebios
I czartom wyda.“

Jakże tragiczny jest obraz tych ciał złączonych w uścisku, które już nic nie czują, podczas gdy dusze nie spotkają się nigdy.

Dla Otella nie ma odkupienia. Sam na siebie wydał wyrok nie tylko przebijając się mieczem:

„Odrać mnie szatanie
Od tej anielskiej, niebiańskiej postaci!
Rozwiej mnie wiehrem! Siarką pal me ciało!
Wtrąć mnie w głęboką otchłań żarów ognia!”



Zacconi w roli Otella

Otello zwraca się już tylko do szatana. Do końca nie odważy się wymówić imienia Boga. Szekspir nie daje zaczepienia do snucia jakichkolwiek optymistycznych obrazów. I tu dochodzimy do najgłębszego tragizmu tej sztuki: wszystko, co się stało, jest daremne, niczemu nie służy, nic nie wyzwala. Daremna jest zarówno śmierć Desdemony i Otella jak i tortury, które czekają Jagona. Czymże jest torturowanie łotra wobec strącenia szlachetnego człowieka w otchłań wiecznego potępienia!

A jednak jest coś w tej sztuce, co mimo przygnębiającego pesymizmu pozwala nam przeżyć swoiste katharsis. Obok tragicznego aspektu, los Otella ma jeszcze aspekt etyczny. Ile mądrości etycznej objawia Szekspir, nie uwalniając Otella od odpowiedzialności za czyn, mimo że jest on przecież tylko narzędziem, potem kukłą w rękach Jagona! Otello ani razu nie mówi, że jest niewinny, ponieważ opętał go Jago. On się uznaje winnym i my mimo całego współczucia musimy go uznać winnym. Mądrość etyczna Szekspira mówi, że człowiek musi być odpowiedzialny za własne czyny bez względu na okoliczności.

Humanistyczna koncepcja postaci Jagona także sprzyja naszemu katharsis. W spadku po romantykach pokutują u nas jeszcze koncepcje demonicznego ujmowania tej roli: Jago to wcielone zło, niemal szatan dysponujący środkami nie z tego świata. Słowa Otella:

„Spytaj się tego szatana, dlaczego
Tak mi opętał i duszę i ciało?”

upoważniają pozornie do takiej interpretacji. Ale to mówi ufny, naiwny Otello, który nie rozumie, jak stało się to, co się stało. My śledzimy grę Jagona, my wiemy jak to się stało. Widzimy tego łotra w akcji i w momentach odprężenia lub przygotowywania się do skoku. Nie ma w nim nic demonicznego (N.B. w teatrze szekspirowskim rolę Jagona grał aktor grywający zwykle błaznów). Jest to zwykła, pospolita, całkowicie wymierzona ludzka kanalia. Niezwykle w nim są tylko zdolności aktorskie, umiejętność grania, przystosowywania się do okoliczności i warunków, intuicja — ale to są cechy choć nieprzeciętne, jednak czysto ludzkie.

Więc chociaż daremne są tortury Jagona wobec tragedii Otella, odczuwamy pewną ulgę, że to zło da się zamknąć i zniszczyć, że nie wyrasta poza naszą zdolność poznania, że można z nim walczyć.

Otello przegrał, ale Szekspir pozostawia nam wiarę, że — my wygrać możemy.

Krystyna Berwińska - Gogolewska

Ryszard Ordyński

ODPOWIEDZIALNOŚĆ ROLI OTELLA

Szablonowa etykieta przypięta do genialnego utworu Szekspira, nazywa go po prostu „tragedią zazdrości”. Ta łatwa klasyfikacja nie rozwiązuje jednak istoty problemu, ani nie daje całości konfliktu nieszcześliwego bohatera. Jest ona dowolnym skrótem, który nie tylko od

strony dramaturgicznej zbyt lekko uporał się z zagadnieniem Otella, lecz zarazem odbił się fatalnie na wielu interpretacjach aktorskich. Klęska, którą ponosi Otello jako mężczyzna w swoich domysłach o zdradzającej go żonie, wynika z obcości środowiska, z nieuchwytniej odrazy i pogardy białego człowieka wobec Maura czy Murzyna, — przy czym spór o jedno czy drugie z tych określeń jest w tym wypadku bez znaczenia. Męstwo



Bolesław Leszczyński jako Otello

i odwaga Otella są przydatne, a nawet niesłychanie cenne dla dożów wewnętrznych i mogą mu zdobyć mir wśród ludu. Z chwilą jednak, kiedy człowiek „niższej rasy“ sięga po szczęście domowe i pod wpływem wielkiego uczucia wprowadza tych „panów“ do swego pałacu, skazuje się on dobrowolnie na ich krecią robotę i zamięłowanie do intryg. Otello raz zawiedziony wie, że już nic nie zdoła na nowo wzbudzić w nim wiary w uczciwość wrogiej sobie rasy. Stąd też widzi beznadziejność swojej sytuacji, która prowadzi go w końcu do rozpaczliwego kroku zabójstwa żony i — siebie samego. Jest to więc tragedia nieufności jednostki, otoczonej wrogim mu światem.

Dramat Szekspira jest arcydziełem konstrukcji, od początku aż do ostatniej sceny wzorowo planującym akcję i po mistrzowsku prowadzącym dialog, wskazujący aktorowi całą linię psychologiczną, po której winien kroczyć za poetą, by dać pełną sylwetkę bohatera. Widziałem Otellów, których cały rozmach roli zaczynał się od scen zaniepokojenia i zazdrości i czułem zawsze niedostateczność takiej koncepcji.

Żywo w pamięci pozostały mi trzy kreacje aktorskie. Ci odtwórcy roli Otella różnych narodowości, odmienni w operowaniu środkami aktorskimi, byli wierni istotnej psychice człowieka stworzonego przez autora, jakkolwiek każdy z nich zachowywał indywidualne piętno w ujęciu roli.

Byłem przygodnym krytykiem dziennika „Nowej Reformy“ w Krakowie, kiedy po raz pierwszy widziałem Bolesława Leszczyńskiego w roli Otella. Był to dla mnie wstrząs niezapomniany do dnia dzisiejszego, była to radość artystyczna nie dająca się opisać. Leszczyński, majestatyczny w swej okazałości i zachowaniu, od pierwszego wejścia na scenę imponował swoim dostojnym spokojem i równowagą w tym światku hałaśliwych i plotkarskich Wenecjan. Rozumiało się wówczas, że jego zawistni wrogowie, niezdolni atakować go otwarcie, będą mogli podkopywać niezwykle autorytet bohatera małą i niecną intrygą, docierającą do kątów jego sypialni. Ujmujący w chwilach radości, był potężny i groźny w majestacie gniewu i bólu. Wiedziony niesłychanym instynktem artystycznym Leszczyński od pierwszych scen umiał interesować swoją odmiennością w stosunku do otoczenia i pewną tajemniczością, która potem w scenach rozpętanego, strasznego bólu była wzbogaceniem aktorskim tej prostej i uczciwej duszy. Genialny artysta obok wielkiego ludzkiego cierpienia odtwarzał uczucie buntu przeciw podłości tych wszystkich, którzy drżą na widok godności człowieka połączonej z pewną szlachetną nieuchwytnością i z ukrycia podkopują pozycję, nie dającą się zdobyć w walce otwartej.

W teatrze Maxa Reinhardta w Berlinie miałem sposobność obserwować Alberta Bassermanna w roli Otella — od pierwszych prób aż do premiery. Jego Otello posiadał niezwykle urok osobisty i dość życia, nadając mu od wejścia na scenę pewne cechy charakterystyczne, odmienne od tego świata, w którym się znalazł i z którym się miał zżewć i zaprzyjaźnić. Był na wskroś ludzki w swej kreacji, ulegający w swych uczuciach dziecięcej niemal radości jak i podatny na szamocący nim ból i rozpacz. Może wynikało to z typu Bassermann, jako aktora nowoczesnego, wychowanego na stylu naturalistycznym teatru Brahma, że najsilniej odzywało się w nim wszystko, co ludzkie, rozrywające serce, zarówno u czarnych jak i białych, u możnych i nędzarzy. Nie ulega kwestii, że w tym wypadku, co zresztą sam Bassermann zawsze z całą lojalnością przyznawał, odegrała ogromną rolę potęga talentu reżysera Reinhardta w budowaniu scenicznej postaci. Przystosował on taką a nie inną koncepcję roli Otella do tego znakomitego artysty, świadomy rodzaju jego talentu i jakości jego środków artystycznych.

Kilka lat temu widziałem na Broadwayu w New Yorku przedstawienie „Otella” z świetnym aktorem murzyńskim, P a u l R o b e s o n e m, w roli tytułowej. Sam fakt odmienności rasy aktora występującego od dawną jedynie w rolach murzyńskich ułatwiał widzowi stworzenie właściwej atmosfery odgradzającej bohatera dramatu od reszty otoczenia. Paul Robeson jest aktorem dużej klasy i nawet bez tych zewnętrznych podobieństw byłby niezwykle oryginalnym i interesującym odtwórcą tej roli. Tajemniczość rasowa, którą zresztą posiadał również w wysokim stopniu nasz wielki Leszczyński, przeradzała się w drugiej części dramatu w pewne zaleknienie i strach przed fatalną prawdą i cynizmem rzeczywistości. Otello Robesona, raz oszukany, zgubił się w tym obcym świecie intrygantów, był chwilami bezradny. Dochodząc do ostatecznej decyzji, do rozpaczliwego kroku zabójstwa, Robeson nie wybuchał w swych odruchach, a raczej był skupiony i głęboko przybity swoim tragicznym losem zmuszającym go do zbrodni.

Moje czasy nie sięgają artystycznego objazdu z własnym teatrem słynnego tragika włoskiego, Salviniego. W pamięci ludzi, którzy go widzieli w roli Otella, miało to być niedoścignione arcydzieło sztuki aktorskiej. Podobno Leszczyński zbliżał się do Salviniego w ujęciu tej roli. To pewne, że go nie naśladował a bardzo wątpliwe, czy go w ogóle widział; przypadkowe podobieństwo dwóch genialnych odtwórców tej samej roli nie jest czymś zadziwiającym.

Momenty wybuchowe szału, gniewu i bólu Salviniego odtwarzał w swoich scenach z „Otella” inny aktor włoski, Cavaliere Giovanni Grosso. Widziałem go kiedyś w Londynie. Mógł imponować rozmachem swego temperamentu — brutalnością niemal zwierzęcego, wściekłego bólu i gniewu — ale nie posiadał wrodzonej godności Otella. Niemniej był interesujący.

Gdy dziś pomyślę o tych wielu mniej udanych i o tych kilku istotnie wspaniałych kreacjach, zdaję sobie sprawę z faktu, jak bogata i niezmiernie wdzięczna — ale jakże o d p o w i e d z i a l n a wobec areopagu sztuki aktorskiej, którym dysponuje tradycja, jest rola Otella dla współczesnego aktora.

Ryszard Ordyński



SZEKSPIR - VERDI

„Jego okropności są władcze i zaborcze. Ale kiedy Szekspirowi przyjdzie ochota, umie im przydać wdzięku, dostojnego wdzięku ludzi silnych. Tajemnice świata nieznanego, umykające ludzkiej mądrości, zagadki duszy i przyrody, która także ma swą duszę; amalgamaty myśli i wydarzeń — to u Szekspira może przybrać postać misternych figuracji, może zaludnić poezję istotami dziwnymi a tym bardziej czarującymi, że wdzięk ich jest trochę bolesny, że będąc z krwi i kości są jednocześnie ze świata oczom niedostrzegalnego, — a choć zatroskani są cieniem, jaki się wkoło nich ścieli, to przecie chcą się wam przypodobać. I głębia może mieć wdzięk. Wielkość z powabem — w Homerze ją znajdziecie, jednak wdzięk głębi jest czymś więcej niż powab epicki, — jakiś go przebiega niepokój, jakiś przechodzi go lęk nieskończoności, — jakby promieniował światłocieniem. Geniusze czasów nowszych (nieantycznych) mają ten uśmiech głębi. Pod pozorami wytworności światowej, widnieją przepaście. Szekspir ma ten wdzięk...”

W tych zdaniach Victor Hugo wskazuje, nawet niechcący, na muzyczne elementy w dziele Szekspira: wdzięk dostojny, wdzięk bolesny czy głęboki, zagadki duszy i przecucia układające się w „misterne figuracje” — to już świat muzyki — ale muzyki w przenośni, muzyki zakłętej w samych tylko „atmosferach”. Czuli to nieraz kompozytorowie dawni, ludzie jeszcze z kręgu szekspirowskiego. Czuli, każdy na swój sposób, w każdej epoce inaczej, w każdym kraju inaczej. O ile w ogóle epoki i kraje znały i rozumiały Szekspira. Scena wenecka wystawia w 1705-m r. operę „Ambleto” czyli „Hamleta” Pietra Pariatiego, do tekstu sławnego Apostolo Zeno, który jednak opierał się jeszcze na przedszekspirowskiej wersji „Hamleta”. W 1761 pisze w Paryżu niejaki Alexandre operę „Georget et Georgette”, podług francuskiej adaptacji „Burzy” dokonanej przez J. Fr. Ducis’a. W tymże roku inny Francuz występuje z komiczną operą „Wesołe Kumoszki z Windsoru”, znów podług francuskiej adaptacji Szekspira, wkrótce potem słyszymy o operze Dalayrac’a „Romeo i Julia” z zakończeniem — wesołym!

Znają we Francji Szekspira tylko z tłumaczeń i adaptacji. Jeszcze też opera nie szuka Szekspira, tylko szuka tematów operowych, gdzie tylko jakie są, więc sięga i do tych sztuk teatralnych, które srodze przystrzyżone i ogładzone, wprowadziły na sceny francuskie Szekspira, jako grzecznego trzebieńca, zresztą Szekspira nikomu prawie nie znanego, trochę legendarnego. Nazwisko Szekspira przywiózł do Francji młody Wolter.

Po wielu latach, w liście do La Harpe'a pisze Wolter z najwyższym oburzeniem, że już ukazały się dwa tomy przekładów (Letourneur'a) z Szekspira, tego „potwora, który nawet ma zwolenników we Francji, a którego dramaty przecie są jarmarczynymi sztukami sprzed dwustu lat” — a na domiar nieszczęścia, on sam, Wolter, on pierwszy niegdyś mówił Francuzom o Szekspirze, aby im pokazać „kilka pereł znalezionych na olbrzymim śmietniku”.

Francuskie Rococo! Homer jest „barbarzyński” i nie nadaje się do tłumaczenia, a co gorsza, tłumaczy się go ze zmianami jakich wymaga „dobry smak”. Więc operacja tekstu dla francuskiego gustu. Dyktaturę dobrego tonu sprawowały dwory i salony wieku galanckiego, — właściwie szczęśliwa to epoka sztuki, która tak syta jest własnym stylem, że na śmietnik wyrzuca co jej nie odpowiada.

Ustrój literatury i sztuki był silny, ale w tym ustroju nie było miejsca dla geniuszów niesfornych, myśli nawet rewolucyjne, musiały mieć ogłębłą towarzyską. I właśnie prawem kontrastu dobry smak i salonowy esprit wytworzyły w końcu atmosferę duszną. Zbierały się ładunki elektryczności, wśród piorunów potoczyły się wydarzenia historii, przeczyściło się powietrze, burze dziejowe zwilżyły grunt, zakwitły romantyzmy. Wraz z nimi cześć Szekspira i jego bezmiaru — oceanicznego bezmiaru.

Niemiecki renesans Szekspira w 18-m wieku stawiał kompozytorom zadania muzyczne — pisanie incydentalnej (okolicznościowej) muzyki do dramatów, pisanie uwertur dla przedstawienia. Rozwiązali oni te zadania bez wnikania w treść sztuki, której może nie znali. Zresztą, czy muzyka mistrzów w harcapie w ogóle zabiegała o tony i akordy szekspirowskie?

Haydn napisał taką uwerturę do „Króla Leara”, galancki Filip Emanuel Bach muzykę do „Hamleta”, a najmłodszy jego brat, Jan Krystian Bach, ten który przez wiele lat przesiadywał w Londynie, gdzie był nauczycielem muzyki królowej, w ogóle nic nie pisał w związku z Szekspirem, może podzielał zdanie króla Jerzego II-go, że Szekspir jest „bombastycznym jegomościem”, albo zdanie Jerzego III-go, że Szekspir to „żałosny bałagan” (sad stuff). Dopiero generacja, która pozbyła się warkocza, zaczyna czuć Szekspira inaczej. Choć jeszcze długo żyją recydywiści jak Salieri, autor opery komicznej, Falstaff, potem jeszcze w 1816-m r. — roku premiery opery „Cyrulik Sewilski” — powstaje dziwny „Otello” Rossiniego — szekspirowskie... nieporozumienie. Partię Desdemony śpiewa sławna Malibran, która w tejże operze nieraz występuje w partii — Otel-la! Saverio Mercadante pisze w r. 1822 „Hamleta” podług libretta Romaniego. Przynajmniej ten librecista zaczyna się orientować w sytuacji, bo w przedmowie swego tekstu nazywa „Hamleta” — Oresteją Pólnocy. I widocznie pociągają go tematy szekspirowskie. Do libretta „Romea i Julii” Romaniego pisze muzykę Vaccai i w kilka lat potem Belini (pt. „Montechi e Capuleti” — 1833). Ale ci autorowie tekstów znają jeszcze Szekspira tylko z francuskich adaptacji. Niemcy nowszej generacji znali go przynajmniej z lepszych, nawet bardzo dobrych tłumaczeń.

Po zwiastunach Szekspira w Niemczech (Herder, Schiller, poeci „Sturm und Drangu“, Goethe) — następuje okres tłumaczy, czterotomowe wydanie Szekspira w przekładzie Eschenburga poprzedza klasyczne przekłady Tieck - Schlegla - Baudissina, które tak szeroko otworzyły scenom niemieckim Szekspira, że „epoce Beethovena Szekspir był duchowo znacznie bliższy niż naszej generacji“ (Schering, „Beethoven in neuer Deutung“ — 1934). Beethoven czyta Szekspira stale, od młodości. Przy kompozycji pierwszego kwartetu smyczkowego (1798) szuka inspiracji w grobowcu „Romea i Julii“. Zapytany o sens sonat fortepianowych (d-moll, i Appassionaty) odpowiada pytającemu: „Czytaj „Burzę“ Szekspira“, co oznaczać mogło nie tyle program poetycki muzyki, ile jej nastrojowy odpowiednik. Z wiedeńskim dramaturgiem H. Collinem (autorem „Coriolana“), omawia Beethoven libretto opery „Macbeth“, rzuca nawet pierwsze szkice tej opery (ok. 1808). Po latach jeszcze, rozmawiając z aktorem wiedeńskim Anschützem na temat muzyki do „Macbetha“, Beethoven jest zelektryzowany tematem rozmowy, przesywa swego rozmówcę spojrzeniem „demonicznym“ i — odchodzi bez pożegnania. Odszedł też od myśli napisania opery szekspirowskiej.

Jeszcze za życia Beethovena powstaje arcydzieło muzyki do komedii Szekspira: uwertura „Sen Nocny Letniej“, dzieło 17-letniego Mendelssohna (1826), który w kilka lat później pisze kilka scen muzycznych do tejże komedii. Nie pociąga go jednak myśl napisania opery szekspirowskiej. Myśl taka przyświeca młodemu Wagnerowi. Młodzieńcza opera Wagnera „Zakaz miłości“ (1836) osnuta na tle „Miarki za miarkę“ Szekspira! Może tu jakiś związek współgieniałnej kollaboracji, może Wagner dobędzie tkwiącej w Szekspirze muzyki? „Zakaz miłości“ — dziwnych rodziców to opera, dziecko Szekspira i... „Niemej z Portici“ (tłum rewolucyjny oswobadza skazańca). I nigdy już więcej Wagner nie tknie tematu szekspirowskiego. Zna Szekspira, chce się uczyć po angielsku tylko aby mógł go czytać w oryginale, urządza u siebie głośne czytanie Szekspira, ale teksty swych dramatów muzycznych pisze sobie sam.

We Francji Hektor Berlioz, mąż angielskiej aktorki, ołsniewającej Paryż w rolach szekspirowskich, pisze uwerturę „Lear“, symfonię opisową z chórami — „Romeo i Julia“, pisze operę „Béatrice et Bénédict“ (Wiele hałasu o nic) wystawioną, bez powodzenia w Niemczech, gdzie już od lat kilkunastu teatry grywają pierwszą udaną operę szekspirowską — „Wesołe Kumaszy z Windsoru“ Ottona Nicolaiego (1849). Melodie tej opery mają powodzenie także w Polsce, Moniuszko robi z nich orkiestrową wiązaną, jako wkładkę baletową do komedii Szekspira. Jeszcze później „Poskromienie Złościcy“ będzie tematem udanej opery niemieckiej Hermana Götza. Tymczasem Szekspir tragiczny nie znajduje odpowiedniego kompozytora operowego. Ani Beethoven, ani Wagner nie mieli być autorami tragicznej opery szekspirowskiej. Nie brakło im kalibru, a nie dali przecie szekspirowskiej opery wyższego stylu. I kto by przypuścił sto lat temu, że kompozytorem takiej opery będzie Włoch — Giuseppe Verdi! Nie od razu udało się to Verdiemu. Trzeba było długich lat, ponawianych

prób, przy ustawicznym krążeniu myśli wokoło zaklętej w Szekspirze muzyki.

W roku 1847-m, właśnie sto lat temu, kiedy w Dreźnie Wagner pisze „Lohengrina“, włoski rówieśnik jego (obaj urodzeni 1813), Verdi pasuje się z „Macbethem“. Co wynikło z tego zetknięcia się dalekich światów: włoskiej opery z Szekspirem? Wynikł „Macbeth“ Verdiego, opera dziś rzadko wznawiana. Dziś wydaje się nam ona przeżytkiem znacznym dawnymi konwencjami operowymi. Czarownice są tam czymś w rodzaju operowych „cyganek“, lady Macbeth, w scenie uczty, śpiewa przy kielichu żwawe „brindisi“, tragiczny wydźwięk w monologu końcowym Macbetha, w operze Verdiego zamienia się na zwykłą finałową katastrofę. Trzeba jednak widzieć dzieło z perspektywy historycznej, i trzeba niepowodzenie tej opery na włoskich scenach zapisać na liście pierwszych reformatorskich poczynąń kompozytora.

Verdi już bierze operę bardzo serio, nie tylko jako dziedzinę własnych sukcesów ale również jako teren zmagania o nowy styl, o włoski dramat muzyczny z ducha niezłomnego idealisty Fryderyka Schillera, albo Szekspira, tragika „wyższego od antycznych Greków“. Będzie pisał choćby na przekór upodobaniom swych ziomków, którym wydaje się czymś niesłychanym, że w operze kompozytor szuka czegoś więcej poza pretekstem do śpiewaczego pokazu, że pławi się w mrokach przedwiecznej Szkocji i w nastroju „demonicznym“, że usiłuje zagruntować taki nastrój w orkiestrze miejscami traktowanej samodzielnie. On szuka człowieka, dramatu człowieka i to w dramacie nie erotycznym, ponurym — ale tej opery ma się słuchać w kraju, w którym katarynka melodii łatwych opędza jeszcze wszystkie potrzeby dramaturgii operowej. Cóż dziwnego, że na kilku włoskich scenach grany „Macbeth“ nie miał powodzenia. Za to od razu zainteresowała ta opera publiczność w Londynie. W kilkanaście lat później (1865) paryska opera wystawiła „Macbetha“ Verdiego. Kompozytor już przerobił operę, odpowiednio do swych dojrzałych pojęć dramatycznych, ale paryskiej publiczności także nie zależało na dramacie operowym, zależało jej na balecie. Gdzie umieścić balet w „Macbecie“? Trudno, wokoło kotła musiały tańczyć czarownice i duchy, — znowu adaptacja dla francuskiego smaku! W trzy lata później Ofelia, w operze „Hamlet“ Ambroise Thomas'a, śpiewała — koloraturą... Nic dziwnego, że „Macbeth“ Verdiego nie ma powodzenia w Paryżu. Verdi, który tak serio brał swe zadanie wobec Szekspira, czyta w paryskim piśmie, że — nie zna Szekspira! Wtedy pisze, w liście do przyjaciółki hrabiny Maffei: „Być może, że muzyką moją nie podolałem Szekspirowi, ale żebym go miał nie znać, nie rozumieć, nie odczuwać! Nie, na miły Bóg — nie! Jest on moim ukochanym poetą, mam go w ręku od najwcześniejszej młodości, czytam go stale, zawsze na nowo...“

Czytał, przemyślał nad tematami — Hamletem, Burzą, Learem. Zwłaszcza wokoło „Leara“ myśli Verdiego obracają się stale, i na przestrzeni wielu lat. Sam układa projekty libretta — 4 akty, 11 scen, — pisał nawet sporo muzyki do tej opery, już toczyły się nawet wstępne ro-

kowania z Londynem, Paryżem o wystawienie przyszłego „Leara” Verdiego. Jednak on nie może się zabrać do tej pracy, mówi, że go odstrasza trudność napisania sceny Leara na pustyni. Zdaje się jednak, że Verdiemu tylko brak odpowiedniego tekstu, on już jest wymagający, zwłaszcza kiedy chodzi o szekspirowski temat. Bo Szekspira ceni Verdi najwyższymi wśród tragiczków „dla różnorodności scen”, dla „prawdy i pełni wyrazu”. Raz pisze w liście: „Naśladować rzeczywistość — z tego może wyjść coś wcale dobrego, ale lepiej jest stworzyć prawdę, o wiele lepiej!... Mógł Szekspir spotkać w życiu jakiegoś Falstaffa, ale chyba nie spotkał arcyzbrodniarza, jakim jest Jago, ani kobiet-aniołów jak Cordelia, Imogena, Desdemona. A jednak te postacie są prawdziwe. Naśladowanie życia jest fotografią, a nie malarstwem...” Szekspir pociąga go bogactwem barw i odcieni, których nie ma „czarnobiałym” teatr romantyczny, gdzie dobro i zło kontrastują ze sobą jeszcze dość schematycznie. Już w „Don Carlosie” (1867) Verdi stawia postać króla Filipa, postać tragicznej wielkości, pomnik królewskiego cierpienia i cierpiącej królewskości. Już ta opera, w niektórych partiach przynajmniej, leży na drodze do prawdziwego dramatu muzycznego. Wielkim sukcesem jest jednak „Aida” (1870) — połączenie włoskiej opery „śpiewaczej” z wystawną paryską grand-opérou, w sumie: ideał opery repertuarowej choć nienajlepszy teatr. Po „Aidzie” Verdi mówi, że skończyła się jego kariera kompozytorska. Minęło dziesięciolecie, myśl o operze szekspirowskiej powraca stale. Teraz los go łączy z artystą, człowiekiem szczególnym, muzykiem i literatem w jednej osobie. Tym człowiekiem jest Arrigo Boito, inspirator i współpracownik dwóch ostatnich oper Verdiego — „Otella” i „Falstaffa”.

Po światowym sukcesie „Aidy” Verdi czuje tylko zwiększoną odpowiedzialność swego stanowiska, czuje się trochę zabytkiem w nowym świecie opery włoskiej. Bo młodzi już zaczynają w czyn wprowadzać wagnerowskie ideały. Czekają i zwleka z wyborem nowego tematu. Jaki temat go opanuje? — czy starczy mu sił aby ten temat opanować? Znaczną część roku przesiaduje Verdi na swym majątku Sant’ Agata, w pobliżu jego wioski rodzinnej Busseto, niedaleko Parmy. Gospodaruje, dogląda robót rolnych, Pani Peppina — sławna śpiewaczka Giuseppina Strepponi — i Giulio Ricordi mediolański wydawca, mądrze dbają aby wielki starzec miał spokój, nie odczuwał uciążliwości sławy, aby jego plany operowe dojrzewać mogły zwolna, zdala od nerwowego życia teatrów. Krążą pogłoski, że Verdi przygotowuje „Falstaffa”. Nie, chwilowo przerabia dawniejszą operę „Simone Boccanegra” — i wtedy po raz pierwszy pracuje z Arrigiem Boito. Ricordi sprzągnął tę parę, świetnie dobraną — genialne posunięcie!

Boito (1842 — 1918), syn padewskiego jubilera zamilowanego w literaturze i polskiej hrabianki Józefiny Radolińskiej, jest człowiekiem młodszego pokolenia, artystą późniejszego Risorgimenta. Nasiąkł reformą teatralną Wagnera, wystąpił jako kompozytor opery „Mefistofele” (podług 1-szej i 2-giej części „Fausta” Goethego). W nowej redakcji

opera jego miała w r. 1875 szumne powodzenie, jako sztandarowe dzieło włoskiego modernizmu. Mimo to Boito nie czuł się kompozytorem na wielką miarę. Jako człowiek inteligentny rozumiał, że drogi i cele włoskiej opery są inne niż ideały teatru wagnerowskiego, wiedział czym stoi wielkość Verdiego i przeczuwał, że ten olbrzym może jeszcze dać wiele, właśnie w nowych wymiarach opery włoskiej. Umiał zrezygnować z własnej kariery kompozytorskiej, aby Verdiemu służyć swym doświadczeniem literackim i kunsztem słowa. Znając granice swego talentu muzycznego, Boito nie mógł się zdecydować na kompozycję opery, do której napisał słowa. Była to opera szekspirowska: „Jago”. Verdi nabył libretto, gotów był jednak wspaniałomyślnie odstąpić je (w prezencji) autorowi, gdyby ten chciał napisać muzykę tej opery. Tekst był dobry, język muzyczny, układ scen zręcznie ujmował treść Szekspira, trzeba było tylko zmienić kilka szczegółów, ale nareszcie dobry tekst. Przez całe życie Verdi pisał muzykę do tekstów banalnych, w najlepszym razie banalizujących dobre sztuki teatralne. Teraz otrzymał libretto napisane ze zrozumieniem Szekspira, zrozumieniem opery.

„Jago” w postaci opery! Jak połączy się dramat angielskiego renesansu z włoską operą 19-go wieku? — gdzie zbliżą się te dwa światy, gdzie przeskoczy iskra elektryczna? Odpowiedź: na Cyprze. Tam odgrywa się tragedia Szekspira, i tam może zaświecić słońce operowe, w czasach bujnych temperamentów. Oto miejsce i czas dla weneckiego generała ciemnej cery, występującego w blasku heroicznej przeszłości. Gospodarz z Sant' Agata zasnuwa się w świat „Otella”, nazywa bohatera familiarnie „Afrykaninem” — niby odpowiednik „Afrykanki” Meyerbeera — albo „maurem”, albo „czekoladowym”. Wie wprawdzie, że historyczny Giacomo Moro „tylko z pomyłki pana Wiliama stał się maurem”, ale ważniejsze mu jest pytanie, w jaki go przybrać strój, albo: jak mógł wyglądać Jago.

W 1883 umiera w Wenecji Wagner. Teraz oczy świata są zwrócone na Verdiego, jako na tego, który pracuje nad włoskim dramatem muzycznym i — już wiadomo — pisze operę „Jago”. Jakże przyjmą sami Włosi włoski dramat muzyczny, kiedy nie rozumieją „Don Carlosa” ani „Simona Boccanegra”? On sam, Verdi, już odbiegł od stylu swych dawnych oper, które jednak są fundamentem jego popularności. Zawsze zachował mentalność praktycznego chłopca włoskiego, ale jako artysta wysubtelniał. Nie oglądając się zbytnio na nowe zjawiska operowe, szedł dalej własną drogą. Muzyki Wagnera prawie nie znał, zaledwie raz słyszał „Lohengrina”, czytał rozprawę „Opera i dramat” Wagnera, ale nie lubił wdawać się w teorie i estetyki, praktyką bogaciła się i rozwijała jego sztuka. A Włochom wystarczały chwytne melodie Verdiego, posuwiste capstrzyki finałowe, — czyżby Italia miała być wielkim antykwariatem, w którym współczesność reprezentuje... mandolina?

Przebiwszy się o siłach własnych do znaczenia i majątku na operach gorszego gustu, na starość może się Verdi oddać sztuce jak on ją teraz pojmuje. Tylko, oby nie powiedziała publiczność, że Verdi się skończył.

Na tę myśl — pisze raz — „drętwieje mu ręka“. Jednak zimą 1884/5 zdrętwiała ręka 70-letniego już znowu żwawo mknie po papierze nutowym. Materiał, który uzbierał się w ciągu ostatnich pięciu lat, układa się posłusznie. W listopadzie 1886 r. Verdi donosi Ricordiemu, że „Otello“ skończony. Opera nie będzie się nazywała „Jago“ jak miała się pierwotnie nazywać z respektu dla „Otella“ Rossiniego. Już o partię tytułową zabiega sławny tenor Tamagno, baryton Maurel niedawny „Bocanegra“ o partię Jaga. Verdi ustala regulamin wystudiowania opery w mediolańskiej Scali, dyktuje porządek prób, — malarz Alfred Edel pojedzie studiować kostiumy epoki, jako epokę przyjmuje się rok 1525, stosownie do opowieści Cinzio Giraldiego, — więc wzorem scenografii będą obrazy Carpaccia, Gentile Belliniego, — dekoracje robi malarz Ferrario. Z początkiem roku 1887 odbywają się próby, 5 lutego premiera. Z całej Europy zjechali się dyrektorowie teatrów, artyści, sprawozdawcy. Wielki, historyczny wieczór w Scali, główne partie kreują: Tamagno, Romilda Pantaleoni, Maurel, dyryguje Franco Faccio. W orkiestrze zasiada młody wiolonczelista już rokujący nadzieje jako dyrygent — Arturo Toscanini. Kompozytor w scenie burzy, za sceną, na cynkowych płytach „robi“ grzmoty. Świetne przedstawienie, pełny sukces. Po Mediolanie Wenecja potwierdza zwycięstwo, potem inne sceny włoskie i zagraniczne. Po latach „Otello“ okazuje się jednym z najpiękniejszych szczytów w ogóle całej sztuki operowej.

Dramat Szekspira otrzymał w operze nastrojowe uzupełnienie, przeświecenie liryczne. Mimo pochodzenia z teatru dramatycznego, „Otello“ Verdiego ma postawę własną i własną strukturę artystyczną. Zreżymowana akcja Szekspira zwarta jest w czterech aktach, „wenecki“ pierwszy akt tragedii, wpleciony jest w pierwszy akt operowy, już odgrywający się na Cyprze, — rozmowy Jaga, Kassja, Rodryga zastępują „wenecką“ ekspozycję Szekspira. Każdy szczegół dramatu i sytuacji wyzyskany jest operowo: burza, ognie zwycięstwa, pijacka pieśń Jaga, pojedynek, duet z retrospektywą miłości, ale bez historii wprowadzenia Desdemony. Nie słowa wypowiadają niepokojące przeczucia, tylko burza morską, którą rozpoczyna się pierwszy akt. Pocziwa, stara tempesta tyłu oper włoskich otrzymuje tu funkcję — przygotowania psychologicznego... tak zręcznych chwytów wymagało przetopienie dramatu na operę! Ale pogwałcenie tekstu Szekspira nie było pogwałceniem jego ducha. Logicznie wiążą się akty i poszczególne sceny. Oczywiście, skrócona i uproszczona akcja przyspiesza proces narastającej zazdrości. Bo w operze związki przyczynowe muszą być podane zwięźle, za wiele czasu zajmują przystanki liryczne i ozdoby operowe.

Jakżeby mógł z kantyleny i z muzycznych powabów zrezygnować Verdi, który przy całym uwielbieniu dla Szekspira i szukaniu „prawdy dramatycznej“ przecie był włoskim melodystą i wiedział, że impet melodyjny jest zawsze najskuteczniejszym silnikiem wrażenia operowego! Biegnie w drugim akcie nić intrygi, jad zazdrości działa i już pod koniec tego aktu Otello dyszy zemstą. Jako muzyczne intermedium — chóry

ludu cypryjskiego na cześć Desdemony, pomysł ich wprowadzenia pochodzi od Verdiego. W trzecim akcie Boito proponował kwintet na zakończenie, Verdi woli wielki finał zespołowy, przecie jeden akt opery musi mieć finał z wielkim aparatem scenicznym. Zwłaszcza, że ostatni akt wznosi się i rośnie nutą tęsknoty, melancholji, uczucia. Katastrofa i końcowy monolog Otella...

Istnieją tłumaczenia tekstu Szekspira na różne języki, Verdi przetłumaczył „Otella” na język opery. Parafraza? wypaczenie? może profanacja Szekspira? A jednak w Londynie publiczność, dla której tekst szekspirowski mógł być świętością, nie tylko nie mówiła o „profanacji” ale od razu przyjęła operę z zachwytem i zrozumieniem. Dla obu włoskich autorów opery opinia angielska była tylko potwierdzeniem, że ich romański operowy Otello „był Szekspirem”. Rzecz toczy się na innym planie niż w dramacie, przybiera inne formy sztuki, a przecie po monologu końcowym Otella, — jeżeli tylko śpiewak umie oddać akcent tragizmu głębokiego, przejmującego sumą przeżyć — słuchacz ma rzeczywiście wrażenie: tak, to jest Szekspir!

Włoska opera odzyskała znamiona wielkiego teatru, starowłoski dramat muzyczny otrzymał kontynuację. Bez pomocy wagnerowskiego przykładu, powstało włoskie dzieło sztuk połączonych, uzgodnionych elementów sceny muzycznej. Zdziwił wszystkich starzec stylem, który w ciągu pięćdziesięciu lat przeszedł czyszczenie operowej praktyki. Jak wspaniała jest orkiestra Verdiego, plastyczna i barwna, jak przejrzyste są linie wielogłosowości, co za trafna charakterystyka! Barwy i światła muzyki służą dramatowi a mają własne piękno, ciepło, urok głębi, „dostojny wdzięk ludzi silnych...”, urok szekspirowski.

„Moja kariera skończona” — mówi Verdi po pierwszych przedstawieniach „Otella”. W dwa lata Boito przesyła Verdiemu szkic tekstu nowej opery, znowu szekspirowskiej — „Falstaffa”. Wkrótce cały tekst gotowy, a jest tak doskonały, że kompozytor przyjmuje go bez zmiany — i pisze muzykę. Nie wytrzymał, znowu znalazł się w zaczarowanym kole Szekspira. W ciągu roku 1892-go ukończył partyturę „Falstaffa”. W następnym roku znowu wielki triumf w Scali. Włoski „grand old man” odnosi ostatnie zwycięstwo, jako 80-letni kompozytor — komedii muzycznej! przez z górą 50 lat pisał opery poważne, teraz kończy karierę na wesoło. Tyle razy umierały jego Eleonory i Rodrygi, teraz on ma prawo do śmiechu. To zachodzące słońce geniuszu wydaje promienie pogody, błyski humoru. I znów — wdzięk dostojny. Po latach powagi i zmagania Verdiego, jego zgoda ze światem. Wśród nerwowej atmosfery fin de siècle’u, w epoce złego smaku, oto błyszczy idealna komedia muzyczna. W bezstylowej epoce wznosi się dzieło stylu, wdzięk — szekspirowskiego.

Karol Stromenger

Seweryn Pollak

„OTELLO“ PO ROSYJSKU W PRZEKŁADZIE BORYSA PASTERNAKA

Nie było zapewne dziełem przypadku, że Borys Pasternak, podejmując pracę nad przekładami dramatów szekspirowskich, na pierwszy ogień wziął „Otelła”. Ta głęboko humanistyczna w założeniu tragedia nie tylko zazdrości, jak ją dotychczas tradycyjnie interpretowano, — lecz i zawiedzionego zaufania, musiała znaleźć odzwiek u poety, którego twórczość odznacza się przy całej impresjonistycznej frazeologii głęboką pasją w wychodzeniu „z prawdopodobieństwa na prawość i prostotę”.

Już Lewis Theobald, jeden z pierwszych szekspirologów, gdy porównywał włoską nowelę Cinthia, skąd Szekspir zaczerpnął temat do „Otelła”, z tragedią szekspirowską, zauważył, że nowela zawiera ostrzeżenie dla młodych dziewcząt, by nie zawierały megalomani, podczas gdy u Szekspira takiego pouczenia nie ma. „Szekspir — powiada Theobald — pokazuje nam, że kobieta zdolna jest pokochać mężczyznę za jego znakomite cechy charakteru nie bacząc na kolor jego skóry”.

Czy tak zbyt może w ten sposób zaktualizowana problematyka „Otelła” skłoniła Pasternaka do tłumaczenia tragedii o Maurze weneckim, czy może ujęło go zagadnienie samotności człowieka w chwili rozwiązywania najbardziej istotnych dylematów uczuciowych i etycznych — trudno powiedzieć. To pewne jednak, że któraś z tych pobudek musiała istnieć, skoro powstał przekład nie oschły, filologiczny, lecz pisany żywo, zaciekle.

Ów osobisty stosunek do przekładanego utworu, a także dążność do kondensowania spieć dramatycznych spowodowały jednakże w przekładzie Pasternaka pewne odstępstwa od kanonicznego tekstu szekspirowskiego. Był to nieunikniony wynik zastosowanej przez Pasternaka impresjonistycznej metody przekładu. Nie od rzeczy będzie porównanie fragmentu oryginału z analogicznymi fragmentami przekładu Pasternaka i polskiego tłumaczenia Paszkowskiego.

Po zabójstwie Desdemony Emilia dobiega się do zamkniętej sypialni i wchodzi ze słowami (cytuje dosłownie według tekstu angielskiego):

Emilia: O, mój dobry panie, tam popełniono nieczne zabójstwo.

Otello: Co? teraz?

Emilia: Właśnie teraz, panie.

Otello: To jest prawdziwie wina księżycy. Księżyc zbliżył się do ziemi bardziej niż chciał i doprowadza ludzi do szału.

Emilia: Cassio, mój panie, zabił młodego weneccjanina.

Otello: Rodryg zabity! I Cassio zabity!

Emilia: Nie, Cassio nie jest zabity.

Otello: Cassio nie zabity! Morderstwo traci ton i chrypie słodka zemsta.

Desdemona: O strasznie, strasznie zamordowana!

Paszkowski w zasadzie tłumaczy prawie dosłownie — modyfikacje jego na ogół nie wykraczają poza konieczne zmiany przy wtłaczaniu dłuższych przeważnie polskich odpowiedników znaczeniowych słów angielskich w ramy jedenastozgłoskowca sylabicznego. Zasadniczą cechą przekładu Paszkowskiego jest racjonalizowanie wypowiedzi, rzadko zdarza mu się dodać jakiś ornament stylistyczny. Tak więc zdanie: „to jest prawdziwie wina księżycy“ Paszkowski racjonalizując i, niestety, odbierając przy tym zdaniu całą jego poetyczność, — zmienia na proste stwierdzenie: „to księżyc temu winien“, a za to przedśmiertny okrzyk Desdemony, ozdobiony stylistycznie w przekładzie Paszkowskiego brzmi: „O, sroga straszna śmierci!“

Jeśli przy analizie tego przekładu zastosujemy jako miernik kryteria tak bardzo zalecanej ostatnio przez pewnego tłumacza metody ekwiwalentów, to znaczy zasady wzmacniania jednych partyj tłumaczenia kosztem innych, to dojdziemy do wniosku, że tak czy inaczej, przekład Paszkowskiego w ogólnych zarysach daje wyobrażenie o oryginale. Zawdzięcza to Paszkowski swemu umiarowi w stosowaniu tej metody, a także wspomnianej już skłonności do racjonalizacji.

Inaczej jednak rzecz się ma z przekładem Borysa Pasternaka. Tu tłumacz poszedł dalej jeszcze w stosowaniu metody ekwiwalentów, zamiast ekwiwalentów pojęciowych dając — emocjonalne. Pasternakowi nie chodzi o wierność przekładu w potocznym rozumieniu tego słowa, lecz o odpowiednik tych nasileń stylistyczno- emocjonalnych, które wywoływać muszą u czytelnika określoną, a przez tłumacza uznaną za zgodną z intencjami Szekspira — reakcję uczuciową. Jest to metoda wybitnie impresjonistyczna, obecnie na ogół nie stosowana, choć w tym wyjątkowym wypadku, zapewne tylko dzięki olbrzymiej intuicji poetyckiej tłumacza, uwieńczona pozytywnym rezultatem.

Metoda ta pociąga jednakże za sobą nieodłączną w takich wypadkach deformację tekstu. Przy tym Pasternak, traktując tragedię Otella jako tak zwaną tragedię wiecznych konfliktów, nie dba o te drobne szczegóły, które umiejscawiają utwór w czasie — stąd w przekładzie jego zjawiają się pewne wyrażenia, które dla sztuki Szekspira brzmią jak anachronizm. Tak więc w pierwszej z przytoczonych tu w dosłownym przekładzie prozaicznym kwestyj Emilii zwrot jej do Otella: — „Mój dobry panie“, czy też jak u Paszkowskiego po prostu: — „Panie“ — w tłumaczeniu Pasternaka wygląda tak: — „Generale, na ulicy popełniono morderstwo“. Bardziej może razi tu użycie wobec Otella tytułu generała, niż opuszczenie epitetu dla morderstwa. Podczas gdy Emilia odpowiada na zapytanie Otella: „Właśnie teraz, panie“ (oryg. ang.), lub jak u Paszkowskiego:

„Tak, właśnie w tej chwili“ — Pasternak każe jej powiedzieć krótko: „Niedawno, generał“. „Wina księżyc“ zmienia się u Pasternaka na „wpływ księżyc“, co nie jest równoznaczne pod względem emocjonalnym, nie mówiąc już o znaczeniowym. Po oznajmieniu przez Emilię, że Cassio żyje, Otello Pasternaka krótko stwierdza: „Żyje! Prozny przelew krwi“, opuszczając całe zdanie o tonie morderstwa i słodkiej zemście. Za to przedśmiertny okrzyk Desdemony został przekazany na język rosyjski bodajże równorzędnie pod względem ekspresji z oryginałem: „Zabili niewinne, bez winy“, przyczem zostało zachowane charakterystyczne powtórzenie.

Przytoczone przykłady nie dają oczywiście obrazu całości tłumaczenia, mnożenie ich ze względu na rozmiary tej analizy jest niemożliwe, niemniej dają one z grubsza wyobrażenie o metodzie stosowanej przez Pasternaka. Oschłość dokonanego w ten sposób przekładu jest pozorna, kompensuje ją wspomniana na początku kondensacja spięć dramatycznych. Można by jeszcze polemizować ze zbytnim może uwspółcześnianiem pewnych realiów tragedii Szekspira, lecz pokrywa się to z istniejącymi do tej pory koncepcjami scenicznych interpretacji, gdy Hamleta grał aktor we fraku, — tak interpretują Szekspira ci, którzy chcą widzieć w dziełach jego wyłącznie zawsze żywą i zawsze aktualną grę, i ścieranie się namiętności ludzkiej. Oczywiście tego rodzaju podejście wyklucza jakiegokolwiek ujęcie historyczne sztuki. A zresztą, niech rozstrzygają szekspirolodzy. Tymczasem należy stwierdzić jedno: pomimo że nie zawsze można zgodzić się z obranymi przez Pasternaka sposobami tłumaczenia — jego przekład „Otella“ bardziej niż inne znane mi przekłady daje wyobrażenie o utworze Szekspira, wprowadza nas w jego atmosferę. A to zawdzięczać można nie stosowaniu tej czy innej metody, lecz wyłącznie znakomitej umiejętności, jaką wykazał tłumacz, wielki poeta, nadając innemu tworzywu językowemu właściwą barwę oryginału.



Szekspir w Rosji tłumaczony był nieledwie wraz z pojawieniem się tam literatury rodzimej. Pierwsze przekłady sztuk szekspirowskich robione były z francuskich i niemieckich tłumaczeń. Były to naśladownictwa tekstowe adaptacji Ducisa i Schroedera. W ten sposób przerabiał „Hamleta“ Sumarokow już w 1750 roku. „Otella“ i „Króla Leara“ w 1806 i 1807 r. po raz pierwszy przekładał na język rosyjski Nikołaj Gniedicz, słynny tłumacz „Iliady“, jeden z pierwszych obok Żukowskiego sentymentalistów rosyjskich.

Dopiero w 1865 roku, jeśli nie liczyć przekładu prozą N. Ketczera z 1841 r., doczekał się „Otello“ nowego tłumaczenia w zbiorowym wydaniu dzieł Szekspira pod redakcją Niekrasowa i Gerbela. Za najlepszy aż do ostatnich czasów uchodził przekład „Otella“ pióra P. Weinberga, opublikowany w 1909 roku w pięciotomowym zbiorowym wydaniu Szekspira w „Bibliotece Wielkich Pisarzy“ pod redakcją S.A. Wengierowa.

W r. 1936 moskiewski Teatr Mały im. Ostrowskiego wystawił „Otel-la“ w przekładzie Anny Radłowej.

Warto podać dla porównania, że u nas w Polsce „Otello“ przekładany był już co prawda dość wcześnie, bo w 1801 roku przez Ludwika Osińskiego, który tłumaczył również z przeróbki Ducisa, jednakże właściwego przekładu z oryginału tragedia ta doczekała się dopiero w połowie XIX wieku: w 1840 roku tłumaczył „Otella“ Leon Ulrich. Następne z kolei tłumaczenie tej sztuki, pióra Józefa Paszkowskiego, drukowane było w pełnym wydaniu dzieł Szekspira, dokonanym pod kierownictwem J. I. Kraszewskiego w latach 1875 — 1877. W roku 1880 wydał swoje tłumaczenie „Otella“ Szczerby Kluczycki.

Przez blisko pięćdziesiąt lat „Otella“ u nas nie tłumaczono. Dopiero w roku 1924 Jan Kasprówicz dokonał nowego przekładu, który nie był dotąd drukowany. W roku 1947 „Odrodzenie“ anonowało nowy polski przeład „Otella“ Zofii Siwickiej z 1939 r. Ponadto w czasie wojny całkowitego tłumaczenia dzieł Szekspira na język polski dokonał Władysław Tarnawski; praca jego nie została dotąd opublikowana.

Seweryn Pollak

Lidia Łopatyńska

MAUR Z WENECJI — RYWAŁ HERNANIEGO

Dnia 24 października 1829 Komedia Francuska wystawiła „Maura z Wenecji“, przekład „Otella“ pióra Alfreda de Vigny. Było to wydarzenie długo oczekiwane: publiczność czekała na dramat romantyczny, który by mógł się przeciwstawić tragedii¹. Obóz klasyków odczuwa zarzewie wystawienia tej sztuki jako wyzwanie: „Chodzi o to, by stwierdzić, czy Schiller i Goethe mają spędzić ze sceny francuskiej Corneille'a Racine'a, i Voltaire'a?“² Wiktor Hugo, którego dramat „Marion Delorme“ Komedia Francuska odrzuciła ze względów politycznych, walczy o zaszczyt zdobycia pierwszej sceny Francji dla romantyzmu, przedkładając w miejsce odrzuconej sztuki skomponowanego na prędko „Hernaniego“ — i przez jakiś czas toczy się walka pomiędzy „Hernanim“ a „Maurem z Wenecji“ o pierwszeństwo wystawienia. Wreszcie ustępuje Hugo, rozumując słusznie, że sukces „Maura“ utoruje drogę jego dramatowi³.

¹ Chodzi o dramat wierszem — bo teatr romantyczny ma już za sobą pozycję prozą: Al. Dumasa i Fryderyka Soulié.

² Cytuję wedle Le Roy: „L'aube du théâtre romantique“, Paris 1904.

³ W oczekiwaniu tym odegrały niewątpliwie też rolę względy polityczne. Sam Vigny tłumaczy polemikę między klasykami a romantykami jako rodzaj wyładowania zastępczego: „walka na intelekt, zamieszki literackie, wydarzenia teatralne, w których publiczność zdawała się zabierać do innych dni, które przysły wrócić potem... Ta rewolucja była czymś nieznacznym w porównaniu z tą, którą się wówczas przygotowywało; ale robi się co się może, więc zadowoliliśmy się nią“ (Wstęp z r. 1839).

Publiczność francuska zna „Otella”: zna z przekładu La Tourneura, z przedziwnej przeróbki Ducisa (1792), w której ponury dramat miłosny przemienia się w sprzeczkę pomiędzy narzeczonymi i kończy się happy endem, zna wreszcie w wersji oryginalnej granej przed kilku laty w Paryżu przez aktorów angielskich. Przekład Vigny’ego miał więc dać nie nową fabułę, ale nową formę. W „Liście do lorda o wieczorze 24 października 1829 i pewnym systemie dramatycznym”, który Vigny ogłasza w tygodni po premierze i który jest jednym z manifestów romantyzmu francuskiego, autor wyraża postulaty reformy sceny francuskiej. Nie żeby nie doceniał wartości estetycznej tragedii: „Jestem sprawiedliwy: wszystko było w harmonii w ex-systemie tragicznym: ale wszystko się zgadzało także w systemie feudalnym i teokratycznym, a jednak przeminął!” „Nowy teatr musi operować szeroką rozpiętością czasu, pozwolić bohaterom „przeżyć ich własne życie” i mieć indywidualność. Ale przede wszystkim chodzi o styl. Gdy się śledzi dyskusję między klasykami i romantykami ma się niejednokrotnie wrażenie, że jest to jedynie i wyłącznie w ich świadomości walka o język literatury. Przekład „Otella” ma być dla Vigny’ego „czynnem formalnym”, próbą „przerobienia instrumentu”. W Szekspirze znajduje Vigny przede wszystkim ową przedziwną rozpiętość formy, którą porównuje bardzo trafnie do śpiewu i recytativu w operze w zależności od charakteru wypowiedzi, co jest zaprzeczeniem owej zasadniczej dla tragedii pseudoklasykowskiej jednostajnej godności tragicznej w wyrazie⁴. Nie wając się na wprowadzenie do swojego przekładu wszystkich form szekspirowskich, a więc prozy i wiersza białego, Vigny wzoruje się jednak dla przełamania wiersza klasycznego, dla wprowadzenia przerw, niesłychanie śmiały i nieraz, które takiej żywości dodają dialogowi, a które przede wszystkim pozwalają na wprowadzenie do wiersza zwykłych potocznych słów i zwrotów⁵. Jest niezmiernie dumny, że tłumaczy wiernie, że niejednokrotnie tłumaczy zupełnie dosłownie. Ale któż może powiedzieć, że przetłumaczył Szekspira dosłownie? I czy to było możliwe w tej epoce? Względny przyzwyczajenie wymagały, by tłumacz pominął różne terminy „demonologiczne”, różne przekleństwa i dosadne zwroty, których nie brak w „Otellu”⁶. Wszechwładne jeszcze w owym czasie „rozum” i „smak” wymagały złagodzenia pewnych obrazów — jakkolwiek porównując przekłady Szekspira z różnych epok trudno nieraz zrozumieć powód tej czy innej interpretacji, bo trudno mówić o przekładzie obrazów szekspirowskich. Np. Vigny tłumaczy „une femme pourrait me désarmer” — Le Tourneur oddał ten ustęp przez „qu’un bras seulement menace le sein d’ Othello et il va fuir”, a Sarment w r. 1938 przez „un fêtu de paille pointé vers le coeur d’ Othello, et c’ est Othello qui recule”.

Gdy Szekspir nagromadza zbyt wiele obrazów, tłumacze dokonują na własną rękę wyboru. I tak np. w końcowym monologu Otella Vigny

⁴ René Brav: Chronologie du romantisme, Paris 1932.

⁵ Vigny wyjaśnia to dowcipnie: „słowo prawdziwe, nowoczesne jest prawie zawsze za długie na jego (wiersza) pojemność a nie można go skrócić: ... nigdy paż nie zapowie w jednym aleksandrynie księżnę panią de Montmorency, a jeśli zapowie: Montmorency, to go na pewno przepędzą”.

⁶ Z tych samych względów do wiersza „amen! qu’il soit ains!” Vigny dodaje komentarz, że na scenie powinno się powiedzieć raczej: „ah! qu’il en soit ains!”.

opuszcza obraz pariasa (czy Żyda?) odrzucającego perłę Sarment (w XX wieku!), opuszcza obraz płaczącego drzewa. Zbyt bezpośredni wyraz uczuć wymaga „uwznioślenia“ — i tak np. „where should Othello go?“ zastąpione jest w tekście Vigny'ego przez „pourquoi la bravoure à l'honneur survivrait-elle en moi?“ Ale te niedokładności, które zresztą nabierają specjalnej wymowy, skoro się je porówna z niedokładnościami przekła-



Roman Żelazowski jako Otello

dów obecnych, nie mogą, podobnie zresztą jak pewne przesunięcia kompozycyjne⁷, zmienić faktu, że „Maur z Wenecji“ jest pod względem stylistycznym wielkim wydarzeniem w dziejach teatru francuskiego. Oto jak w dowcipny sposób Vigny kreśli swe osiągnięcia:

W roku... Pańskim 1732 Melpomena z okazji zaślubin pewnej cnotliwej tureckiej damy... potrzebowała chustki i nie wając się wyciągnąć jej ze swej krynoliny, wzięła zamiast niej liścik⁸. W 1792 Melpomena potrzebowała tej samej chustki dla zaślubin współobywatelki, która się

⁷ „Przekomponowałem i zacięsniełem rozwiązanie poczynsz od sceny III; musiałem zebrać rozrzucone zjawiska, dodać niektóre i obciąć zbyt długie wyjaśnienia, ponieważ dziś, zwłaszcza we Francji, wymaga się, żeby ostatnie wzruszenie było najżywsze i najgłębsze.“

⁸ Chodzi o „Za.rę“ Voltaire'a, która jest zamaskowaną przeróbką „Otella“.

podawała za Wenecjanke i kuzynkę Desdemony... Tym razem więc... o mało nie wzięła chustki, ale czy to, że za czasów Dyrektoriatu było rzeczą zbyt śmiałą ukazywać się z chustką, czy przeciwnie trzeba było więcej luksusu... więc wzięła diadem diamentowy, którego nie zdjęła nawet w łóżku, by jej nie ujrano w negliżu⁹. W 1820 tragedia francuska... tłumacząc z niemieckiego — potrzebowała znów chustki dla testamentu pewnej szkockiej królowej. Tym razem zdobyła się na odwagę, wzięła samą chustkę do ręki przy wszystkich, zmarszczyła brwi i głośno i mężnie nazwała ją tkaniną i darem¹⁰. Był to wielki postęp. Wreszcie w 1829 dzięki Szekspirowi wypowiedziała to wielkie słowo ku przerażeniu i zemdleniu słabych... ale ku ucieście publiczności, która w olbrzymiej większości ma zwyczaj nazywania chustki chustką... Czy potrzeba nam będzie zawsze całego stulecia, by wprowadzić na scenę jedno prawdziwe słowo?

Nie ulega wątpliwości, że „Maur z Wenecji“ był aktem wielkiej odwagi ze strony tłumacza, tak jak zostaje do dziś jednym z najpiękniejszych hołdów, jakie Francja złożyła Szekspirowi.

Lidia Łopatyńska



⁹ Przekład Otella pióra Ducisa.

¹⁰ Przekład „Maril Stuart“ Schillera pióra Piotra Lebrun.

K O M E N T A R Z E

Według książki Harley Granville-Barkera pt.: „Othello — Prefaces to Shakespeare)*

Mówiono już niejednokrotnie, że „Othello“ jest sztuką niezwykle jak na Szekspira bliską klasycznym jedności. „Gdyby akcja sztuki rozpoczęła się na Cyprze — mówi dr. Johnson — a poprzedzające wydarzenia przedstawione były w relacjach, niewiele brakowałoby, aby Othello był dramatem doskonale regularnym.“ Wydaje mi się, że jest to błędny punkt widzenia. Nie może być w wypadku „Othella“ mowy ani o staraniu się o regularność ani o nieudanej regularności. Jedność, która jest w „Otellu“, a jest ona bardzo niedoskonała, wynika po prostu z oszczędnego traktowania materiału właściwego potrzebom sztuki. Jedność tematu — tak, to mamy.

Co do jedności miejsca, to ustala się ono nieobowiązuco i niewyraźnie na terenie rezydencji Otella. Ale skąd Bianca i Rodrygo, a szczególnie Bianca biorą się w miejscu, gdzie przed chwilą rozegrała się między Otellem i Desdemoną domowa kłótnia o zgubioną chustkę? Jedności czasu nie ma tu w ogóle. Czas jest ściągany i rozciągany jak harmonia. Na początku sztuki i na końcu czas akcji jest czasem jej odgrywania. Takie długie trwanie „naturalnego“ czasu jest niezwykle. Ale w innych miejscach w ciągu paru minut dzieje się to, co powinno by trwać kilka godzin (burza, zauważenie okrętów, przybycie do portu, rozładowanie itd.). Cała noc kłęski Kasja mija bez przerywania w przeciągu 400 wierszy. Othello morduje Desdemonę w 24 godziny od nocy poślubnej, a więc po prostu Desdemona nie mogła być winna cudzołóstwa, gdyby Szekspir dał nam lub samemu Otellowi chwilę do zastanowienia się. Swoboda w traktowaniu czasu jest jedną ze znamiennych swobód szekspirowskiej sceny. Wystarczy nam minimum prawdopodobieństwa. Gdy Szekspir stał się dojrzałym artystą, nauczył się wyciągać z tego dramaturgiczne wartości. Na początku sztuki, jak zaznaczyliśmy, Szekspir nie koncentruje czasu w ogóle. Co więcej, zamyka w 700 wierszach trzy pierwsze sceny, a mógłby im poświęcić przynajmniej o połowę mniej miejsca, lub jak proponuje dr. Johnson, później te wydarzenia opowiedzieć. Korzyść z takiego potraktowania czasu jest widoczna, zaraz potem, gdy wprowadza Szekspir czas skondensowany, zwiększający napięcie. Ta korzyść to nie tylko efekt kontrastu, ale przede wszystkim zamaskowanie późniejszych niekonsekwencji przez zapoznanie nas z postaciami sztuki w czasie „naturalnym“. Gdy już wiemy, kim są, łatwiej zgodzimy się na to, co robią. Ważne było zwłaszcza zapoznanie nas z Jagonem i uczynienie go prawdopodobnym. Jeśli jego ofiary mają mu wierzyć — i my musimy do pewnego stopnia wierzyć mu. I po to właśnie potrzebne są wywnętrzania się wobec Rodryga. Nic nie szkodzi, że jest w nich tyle samo

* Zmarły przed rokiem Harley Granville-Barker był wybitnym reżyserem i teatrologiem. W latach 1919 — 1931 był przewodniczącym Rady Brytyjskiej Ligi Dramatycznej. Dzięki jego doświadczeniu teatralnemu i wielkiemu talentowi organizacyjnemu Liga rozwijała się świetnie i stała się instytucją narodową. Harley Granville Barker napisał kilka książek o sztukach Szekspira, które cieszą się opinią bardzo interesujących studiów z pogranicza literatury i teatru.

kłamstwa co prawdy. Kłamstwa, gdy je już odkryjemy, mówią o człowieku równie jasno jak prawda.

Kondensacja czasu w scenie przybycia na Cypr spełnia swoją dramatyczną rolę. Szekspir mógłby to opowiedzieć. Ale to wszystko, co się wtedy dzieje: napięcia, oczekiwania, spotkania, daje akcji impet i kompensuje przerwę spowodowaną przez podróż. Nie możemy jednak przy tych wydarzeniach trwać długo, bo one są tylko preludium do wielkich wydarzeń, które nastąpią. Dla tych samych przyczyn cała noc niepowodzeń Kasja trwa tylko na przestrzeni 400-u wierszy. Jest to próbka umiejętności Jagona i jako taka nie potrzebuje trwać dłużej. My nie zauważamy tej kondensacji przez ciągły ruch. Jago sam sugeruje nam, że:

„... Wśród zajęć i zabaw
Czas szybko mija.“

Po wyjściu kającego się Kasja jest wczesny poranek i zaczyna się akcja główna. Teraz następuje nie tylko kondensacja, ale i zawikłanie czasu. Ten zawikłany rysunek czasu trwać będzie aż do zakończenia sztuki, gdzie wraca znów czas „naturalny“. Sztuka w tym samym rytmie kończy się i zaczyna. Błyskawiczna, zwarta akcja wynikająca ze zbójckiej woli Jagona jest skończona.

„Wchodzi Otello, Desdemona jest w łóżu“ i straszny czyn zostaje dokonany; dokonane zostało wszystko.

— „Tu kres podróży mojej“ — mówi Otello jakby zatrzymał się nagle, jakby znalazł się w próżni czasowej. I tak jak „naturalny“ czas na początku sztuki pozwolił nam zobaczyć lepiej, jakim człowiekiem był Otello, tak zwolnienie na samym końcu pozwala nam zobaczyć dokładnie to, co z niego pozostało — ruinę człowieka.

Wydarzenia „Otella“ od przyjazdu na Cypr rozgrywają się w ciągu jednego dnia. Czas i pory dnia są wyraźnie zaznaczone w dialogu (poranna muzyka, obiad, kolacja, ciemna noc). Cel takiego pośpiechu jest jasny. Chodzi o niepozostawienie Otellowi czasu do namysłu, czasu na kontakt z kimkolwiek prócz Jagona. Ale z drugiej strony, jakież oczywiste nieprawdopodobieństwo tkwi w możliwości zdrady w kilkanaście godzin po nocy poślubnej! Toteż wiele miejsc wskazuje, że akcja mogła trwać tygodnie, miesiące, może rok, lub dłużej:

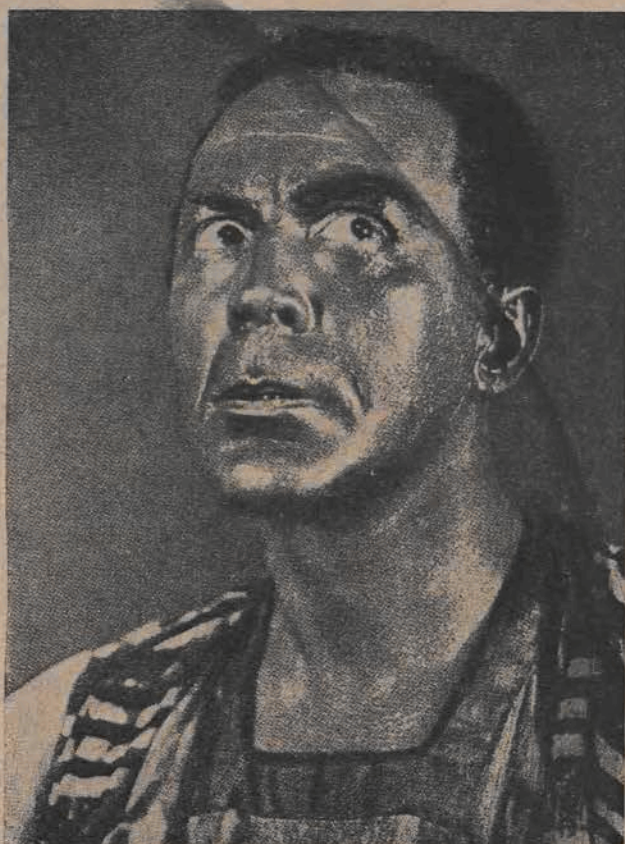
„Czyli mi się śniło
O potajemnych jej nikczemnych schadzkach?
Czyli to widział? czym się lękał o to?
Ja spałem, jadłem i byłem wesoły,
Ja na jej ustach nie czułem warg Kasja“

— mówi Otello.

To dowód dostateczny, ale jest jeszcze wiele innych. Opowiadanie Jagona o tym, jak spał z Kasją i co wtedy usłyszał, żale Bianki, że Kasjo nie odwiedzał jej przez siedem dni i przede wszystkim przybycie Lodowika z Wenecji z mandatem odwołującym Otella po skończonej wojnie wskazuje, jakby rzeczywiście Otello, Desdemona i inni żyli w epickiej historii Cinthia a nie w zwartej sztuce Szekspira. Szekspir wykorzystuje dwa kalendarze. Kalendarz dnia i kalendarz roku i to zuchwaltstwo udaje się.

Scena elżbietańska wytworzyła panoramiczną formę dramatu. Wyraźny wątek, jak najwięcej wydarzeń na scenie i opowiadania zamykające to, co poprzedza akcję

i wypełniające w niej przerwy — oto elementy tej formy. A więc akcja i mowa. Ciężar stwarzania i podtrzymywania złudzenia spada na aktora. Gdy aktor opanuje widza, musi, tak jak porywający mówca (podobne metody), utrzymać to panowanie, albo wciąż zaczynać swoją pracę od nowa. Widz bardzo łatwo przyjmuje fikcję, przychodzi przecież po to, aby ją przyjąć. Ale tu idzie o coś subtelniejszego. O wywołane przez sztukę aktora współczucie w ścisłym tego słowa znaczeniu. Gdy nurt współczucia się przerwie, nie da się automatycznie nawiązać. Dla ostudzonych uczuć potrzeba nowego paliwa. A skuteczność takiego przymusowego dorzucania do ognia



Kazimierz Junosza - Stępowski w roli Otella

słabnie z powtarzaniem. I dlatego ciągłość akcji pomaga aktorowi elżbietańskiemu, od którego tyle zależy. Widownia raz zdobyta, łatwo da się utrzymać. I dlatego Szekspir - dramaturg nie zajmuje się pomniejszych incydentami podróży na Cypr i nawiązuje przerwana akcję wśród podniecenia i niepokoju z powodu burzy. Gdyby Szekspir zrobił taką przerwę w akcji po przypuszczeniu przez Jagona ataku na Otella, a Otello miałby czas do zastanowienia się, kontaktowania z innymi oso-

bami i nie wyzwoliłby się z tej wątlej przedzy kłamstw przez samo poczucie zdrowego rozsądku — byłby w istocie głupcem a nie tragicznym bohaterem.

Szekspir pracuje w ramach dramatycznej formy i to mu narzuca podwójną ekonomię: dostosowanie środków do celu i celu do środków, charakterów do akcji i akcji do charakterów. Jeśli zniszczenie Otella nie zostanie dokonane bez przerw i opóźnień, nie zostanie dokonane wcale. Okoliczności wymagają od Jagona szybkiej i bezwzględnej decyzji. Ta zdolność doprowadza go do triumfu a później do klęski. A szybki upadek Otella z wyżyn moralnych na dno jest tragicznie przystosowany do człowieka, jakim jest Otello. Abyśmy współczuli z Otellem i jego cierpieniem, a nie gardzili nim za jego głupotę, musimy być tak jak on porwani przez nurt czasu. Tak jak on nie możemy mieć możliwości zastanawiania się.

Szekspir traktuje czas, jak gdyby miał on własne, niezależne prawa. Wygląda wszystkie sprzeczności pozwalając akcji rozwijać się w ciągu najkrótszego kalendarza, kalendarza godzin. Od poranka (pierwszy akt) do północy (morderstwo) rozgrywa się wszystko. Dla innych, pobocznych spraw używa kalendarza dłuższego i dba tylko o to, aby te dwa kalendarze nie zderzyły się w zbyt jaskrawej sprzeczności.

Przechodzimy w zawikłany czas w ciągu pierwszego ataku Jagona na Otella, i żyjemy w nim aż do zmierzchu. Ten czas zawikłany możemy podzielić na dwie części rozdzielone intermedium, w którym odbywa się obiad, znalezienie i oddanie Jagonowi chustki. W pierwszej części nie ma wyraźnych wskazówek co do dłuższego czasu, gdyż Jago nie dotyka jeszcze żadnych konkretnych. W drugiej części wskazówki stają się wyraźne: „...ostatnio spałem obok Kasja“ — historia o jego śnie, sprawa z chustką i własne słowa Otella:

Ja spałem, jadłem i byłem wesoły,

Ja na jej ustach nie czułem warg Kasja“ —

które dają do zrozumienia, że tygodnie i miesiące mogły upłynąć od poranka lądowania na Cyprze. Ale czemu nie złożono daniny prawdopodobieństwu, robiąc przerwę dłuższą niż przerwa na obiad między zasianiem trucizny a jej strasznym owocowaniem? Możliwe są dwie odpowiedzi: Ze względu na prawdopodobieństwo sugerowana przerwa dni lub tygodni unicestwiłaby swój własny cel, skoro czas dany na działanie trucizny byłby jednocześnie czasem danym zdrowemu rozsądkowi na interwencję. Ze względu na akcję jakakolwiek przerwa w tym miejscu, faktyczna czy sugerowana, musiałaby osłabić jej napięcie i rozproszyć nasze zainteresowanie. A przecież jesteśmy w węzłowym punkcie sztuki. Szekspir napewno nie złoży takiej ofiary na rzecz li tylko prawdopodobieństwa. Przez wyjście Desdemony i Otella na obiad i przez epizod z chustką napięcie głównego, wewnętrzznego tematu słabnie, gdyż stałoby się wkrótce nie do zniesienia. Ale Jago pilnuje sprawy. Ponieważ Emilia pozostaje i scena trwa dalej, ciągłość akcji jest utrzymana. I gdy Otello wraca przemieniony w czasie tej przerwy z człowieka zaniepokojonego — w człowieka opętanego namietnością, niezdolnego do rozsądnego myślenia, jego wzruszenie odbite w nas, sprawia, że my również tracimy rachubę czasu, zapominamy o dniu wczorajszym i dzisiejszym, mieszamy tygodnie z miesiącami w tej jednej trudnej do zniesienia chwili.

Ale ten pokaz wspaniałego rzemiosła Szekspira wskazuje jednocześnie, że w istocie Szekspir mało dbał o czas i kalendarz. Tym i owym zewnętrznym okolicznościom trzeba nadać pozorne prawdopodobieństwo. Lecz istotna akcja sztuki leży

w procesach uczuć i myśli, które poruszają charaktery i posuwają akcję naprzód. I im głębsze są źródła tych procesów, tym mniej działają na nie czas, miejsce i okoliczności. Wyobrażenia Szekspira zajęta jest namiętnościami. Szybka praca tej wyobraźni wymaga swobodnych środków wyrazu. Może Szekspir fałszować kalendarz, ale nie znajdziemy żadnego oszustwa w przedstawieniu bitwy o duszę Otella. I w świetle tej prawdy reszta staje się nieważna.

Opracowała Krystyna Berwińska - Gogolewska

Henryk Heine

**„DZIEWCZĘTA I KOBIETY SZEKSPIRA” — DESDEMONA
(„OTELLO”)**

Mimochodem zaznaczyłem, że charakter Romea zawiera w sobie coś hamletowskiego. Istotnie, nordycka powaga rzuca smugi cieni na to żarliwe serce. Element nordycki dostrzega się także w Julii, porównując ją z Desdemoną: wobec całej mocy swej namiętności Julia jest zawsze świadoma siebie i w pełni jasnej świadomości panuje nad swym czynem. Julia kocha, myśli i działa. Desdemona kocha, odczuwa i jest posłuszna nie własnej woli, lecz silniejszemu od niej popędowi. Jej doskonałość polega na tym, że zło nie może wyrzeć na jej szlachetną naturę takiego potężnego wpływu jak dobro. Desdemona zostałaby zapewne na zawsze nieśmiałym dzieckiem krzątającym się wokół spraw domowych w pałacu swego ojca, lecz głos Murzyna zadźwięczał jej w uszach i, mimo spuszczonej skromnie oczu, ujrzała jednak jego oblicze w jego słowach, opowiadaniach, lub, jak sam mówi: „w jego duszy”... i to cierpiące, wspaniałomyślne, piękne, jasne oblicze duszy wywarło na jej sercu nieodparcie porywający czar. Tak, ma rację jej ojciec, Jego Ekscelencja Pan Senator Brabantio: potężna magia zawiniła, że trwożne, delikatne dziecko poczuło skłonność do Murzyna i nie obawiało się owej brzydkiej czarnej maski uważanej przez pospólstwo za prawdziwą twarz Otella...

Miłość Julii jest czynna, miłość Desdemony — bierna. Przypomina ona słońce, który nie wie, że zawsze zwraca lico ku wysokiej gwiazdzie dnia. Desdemona to prawdziwa córka południa; delikatna, wrażliwa, cierpliwa, podobna owym smukłym, o dużych oczach, świetlanym postaciom kobiet, które tak słodko, tak łagodnie, tak rozmarzająco promieniają ze starych poematów sanskryckich. Przywodzi mi ona zawsze na myśl Sakuntalę Kalidasy, hinduskiego Szekspira.

Miedziorytnik angielski, któremu zawdzięczamy portret Desdemony, użyczył jej oczom, być może zbyt silnego wyrazu namiętności. Jednakże, zdaje mi się, że już o tym wspominałem, kontrast twarzy i charakteru posiada zawsze interesujący wdzięk. W każdym bądź razie ta twarz jest piękna, a zwłaszcza bardzo podobać się musi piszącemu te słowa, gdyż przypomina mu ona ową wielką piękność, która na szczęście, nigdy szczególnie nie przyganiała jego obliczu widząc je dotychczas jedynie w jego duszy...

O t e l l o

Jej ojciec lubił mnie. W dom mnie zapraszał,
O dzieje mego życia wypytywał —
Tak! Rok za rokiem: bitwy, oblężenia —
I zmienne szczęście.
Opowiadałem mu wiele, począwszy
Od lat chłopięcych aż po dzień dzisiejszy.
Opowiadałem o trudnych przypadkach,
O niebezpiecznych zdarzeniach na morzu
I lądzie. Jakem już nieuniknionej
W załomie muru — o włos uszedł śmierci.
Jak mnie pojмали wrogi i sprzedali
W niewolę. Jakem stamtąd uciekł wreszcie,
A potem długo wędrował po świecie...
O pustych grotach, jałowych pustyniach,
Kamieniołomach, dzikich skałach, górach.
Dotykających swymi szczyty nieba,
O Kanibalach co się pożerają,
O ludożercach i o ludziach, którym
Głowy poniżej ramion dziwnie rosną.
Słuchała tego piękna Desdemona.
Chwytała słowa. A gdy do odejścia
Czasem zmusiły ją domowe sprawy,
Wracała szybko i znowu słuchała.
To widząc, chwilę przyjazną znalazłem,
Doprowadziłem ją do wynurzenia
Serdecznej prośby, bym jej opowiedział
Całą tę moją wędrówkę po świecie,
Z której dotychczas słyszała szczegóły
Niektórych zdarzeń. Jakżem chętnie mówił!...
I nieraz z oczu łzy jej wycisnąłem,
Opowiadając o groźnych przygodach
Mojej młodości. Gdym skończył mą powieść,
Obdarowała hojnie westchnieniami
I rzekła — dziwnie to brzmiało w istocie,
Dziwnie lecz rzewnie, cudownie i rzewnie —
Że lepiej było jej tego nie słyszeć...
A jednak, jednak chciałyby się była
Urodzić takim mężczyzną. I czule
Podziękowała. Potem zapewniła,
Że jeśli kiedy kto z moich przyjaciół
Kochać ją będzie i pozyskać zechce,
Niechby się tylko ode mnie nauczył
Tej opowieści, a serce zdobędzie.
Taki znak od niej mając, przemówilem.

I pokochała mnie dla przygód moich,
Jam ją pokochał za jej dla mnie tklivość.
Takich to czarów użyłem, nie innych.

(Przeł. z ang. Krystyny Berwińskiej-Gogolewskiej)

Ta tragedia miała być rzekomo jednym z ostatnich dzieł Szekspira, tak jak „Ty-tusa Andronikusa“ uważa się za jego pierwszy dramat. I tu i tam ze szczególnym upodobaniem przedstawiona jest namiętność pięknej kobiety do brzydkiego murzyna. Poeta jako dojrzały mężczyzna powrócił znów do zagadnienia, które go frapowało w młodości. Czy istotnie znalazł obecnie rozwiązanie problemu? Czy rozwiązanie równie prawdziwe jak piękne? Mroczny smutek ogarnia mnie nieraz, gdy pozwalam swobodnie kształtować się myśli, że może poczciwy Jago miał nieco racji, złośliwie komentując miłość Desdemony do Murzyna. Najokropniej jednak wstrząsają mną uwagi Otella o wilgotnych dłoniach jego żony.

Równie awanturniczy i znaczący przykład miłości do murzyna, jaki widzimy w „Tytusie Andronikusie“ i w „Otellu“, znajduje się w baśniach „Z tysiąca i jednej nocy“, gdzie piękna księżniczka będąca zarazem czarodziejką więzi swego małżonka w odrętwieniu przypominającym nieruchomość posągu i codzień siecze go różgami za to, że zabił jej kochanka, brzydkiego murzyna. Rozdzierają serce skargi księżniczki przy łożu martwego murzyna, którego ciało umie ona utrzymać swą sztuką czarnoksiężką w stanie złudnego życia, i okrywa je rozpaczliwymi pocałunkami, usiłując jeszcze silniejszym czarem — czarem miłości — wyrwać kochanka z mroków półśmierci i przywrócić go pełnej prawdzie istnienia. Już jako chłopca frapował mnie w arabskich baśniach ten obraz namiętnej i niepojętej miłości.

Tłum. z niem. Jacek Lipiński

Wiktor Hahn

„SEN WIESZCZA“ WŁADYSŁAWA SYROKOMLI

Życie Szekspira, jakkolwiek znane nam niedokładnie, nęciło raz po raz nowelistów, powieściopisarzy, autorów dramatycznych do przedstawienia rozmaitych epizodów jego działalności. Dałaby się z tych utworów złożyć dość bogata biblioteczka, w której poczesne miejsce zajmują piękne nowele o Szekspirze Ludwika Tiecka i opowieść Konrada Haemmerlinga: *Był człowiek, co się Shakespeare zwał* (1938).

I w naszej literaturze pięknej jest kilka utworów poświęconych Szekspirovi. O jednym z nich, zupełnie zapomnianym, nieznanym nawet bardzo poważnym badaczom historii literatury naszej, stanowiącym dziś prawdziwą rzadkość bibliograficzną, pragnę podać choć krótką wiadomość.

Jest to *Sen wieszcz*a. Opera we trzech aktach. Do muzyki Stanisława Moniuszki podług francuskiego. Przerobienie Władysława Syrokomli. (Wilno. Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego. 1854. 8 małe. Stron VIII i 127).

Nie jest to więc rzecz oryginalna Syrokomli, jak to z samego tytułu wynika, lecz przeróbka libretta dwóch autorów francuskich: Rossier'a i de Louven'a, którzy ułożyli je w r. 1850 do muzyki głośnego kompozytora francuskiego, Ambrożego Thomasa. W tymże roku 1850, 20 kwietnia, opera Thomasa pt. *Le songe d'une nuit d'été* pojawiła się w paryskiej Operze Komicznej, osiągnąwszy znaczne powodzenie zarówno dzięki samej muzyce, jak też znakomitej grze artystów, m.in. Coudere'a w roli Szekspira, Bataille'a w roli Falstaffa i panny Lefebvre w roli Królowej Elżbiety.

Syrokomla zainteresował się „samym pomysłem i wykonaniem pisarskim libretta“ i postanowił pracę librecistów francuskich przyswoić naszej literaturze. Ponadto zwrócił Syrokomla na swą przeróbkę uwagę Stanisława Moniuszki, który zamierzał ułożyć muzykę do libretta. Z dwóch więc powodów praca Syrokomli może zająć czytelników — jako jego przeróbka i jako impuls do muzyki Moniuszki.

Syrokomla sam informuje w krótkiej przedmowie poprzedzającej libretto, że jego tłumaczenie różni się od oryginału, gdyż dla nowej muzyki musiał posłużyć się nowymi miarami wiersza; „coś dodać, ująć, odmienić, zresztą nader skromnie używając tej swobody“. Przeróbka Syrokomli zachowała więc zasadniczo zrab libretta francuskiego. Wykazywać drobne różnice nie warto trudu — stąd dalsze uwagi o *Śnie wieszcz*a odnoszą się zasadniczo do pracy librecistów francuskich.

Obu tych autorów zajęła myśl przedłużenia stosunku królowej angielskiej Elżbiety do Szekspira: w bujnej swej wyobraźni wykombinowali, że Elżbieta zapłonęła miłością ku niemu, a Szekspir również miał ją kochać. Sam pomysł, jakkolwiek nie odpowiada rzeczywistości, jest ciekawy, nie można też zaprzeczyć, że obaj autorowie francuscy stworzyli z niego rzecz zajmującą, pełną życia scenicznego. Jak zresztą prawie zawsze, libretto nie dorównują muzyce, tak i w tym wypadku nie można stawiać zbyt wielkich wymagań do pracy librecistów francuskich.

Krótko opowiedziana treść *Śnu wieszcz*a przedstawia się w sposób następujący:

Królowa Elżbieta, zainteresowawszy się osobą Szekspira, poznaje go w oberży londyńskiej, pod Syreną. Szekspir nie wie, że rozmawia z królową, gdyż jest ona w masce. Królowa ubolewa nad jego życiem: „w miarę, jak rośnie twa sława, ty codzień bardziej poniżasz geniusz dany ci od Boga“.

Na to odpowiada Szekspir, że chwałę swą poetycką okupuje długim czuwaniem, gorączkową bezsennością, upadkiem sił rozumu i serca, a sprzedaje ją za kilka okłasków, za kilka sztuk monety, rzuconej ręką zwyczajnych słuchaczy, majtków i pijaków z Blackfriars. Nie zawodzi go tylko... wino. Podniecony trunkiem śpiewa:

Dobitniej utworzę, szalenięj wymarzę,

Gdy wino dodaje mi treści,

A płomień ognisty ukryty w pucharze

Wypala mi z serca boleści.

Gdy z darów Bacchowych pierś moja skorzysta,
Złudzenie wnet głowę otoczy,
Dusza się rozogni, a myśl promienista
Unosi w kraj dziwnie uroczy.

Z zimnego rozumu pochodzą rozpacz
Lub boleść głęboka a cicha,
W szaleństwa krainę rozkosze obaczę
I szczęście wypijam z kielicha.

O pijmy bez przerwy, bez miary,
Aż dusza odżyje i wskrzeszenie.

O wy dobroczynne puchary
Ukażcie mi szczęście we śnie.

Po tym śpiewie zapada w sen. Zasmucona stanem poety postanawia królowa go ratować. Na jej rozkaz Falstaff ma przenieść Szekspira do zamku Richmond.

W akcie drugim istotnie przewozi Falstaff do zwierzyńca królewskiego w Richmond wciąż jeszcze śpiącego Szekspira. Obudziwszy się myśli poeta, że to sen przedłużył przelotną chwilę szczęścia w jego życiu: w pełnych tęsknoty słowach przyzywa ideał swego snu. W następnej scenie błaga Elżbietę, aby zechciała zrozumieć, co się dzieje w jego duszy. Serce królowej skłania się ku poecie, stanowisko jej jednak nie pozwala poddać się uczuciu miłosnemu, mimo więc natarczywych prośb Szekspira wymyka mu się. Przypadkiem jednak pod koniec tegoż aktu przekonywa się Szekspir, że jego ukochana jest królową — Elżbieta rozstaje się z nim, nakazując mu milczenie.

Rozwiązanie następuje w akcie trzecim. Królowa zapytuje Falstaffa, co właściwie stało się ubiegłej nocy w Richmondzie. Ten nie mając czystego sumienia utrzymuje, że nic się nie stało poza zwykłym trybem: „jelenie ryczały, słowik śpiewał, wietrzyk wzdychał, brzęczały owady i szumiały liście“. Królowa wydobywa z niego później relacje o rozmaitych sprawach, w które i ona jest wmieszana, dla zachowania jednak swej powagi monarszej oświadcza Falstaffowi, że to jest piękna próba jego wyobraźni, ona woli jednak jego pierwsze opowiadanie i każe mu tylko o nim pamiętać. Ma go zresztą w ręku, gdyż wpadłszy na nieuczciwe jego machinacje, zagroziła surową karą, gdyby nie zastosował się do jej rozkazu.

Kiedy w jednej z następnych scen Szekspir spotyka Elżbietę, oświadcza mu ona, że to co zauważył, w rzeczywistości było tylko jego sennym złudzeniem, a w tym przekonaniu utwierdzają go wtajemniczeni w całą intrygę: Olivia, dama dworska królowej i Falstaff. Doprowadzony do ostateczności poeta czuje, że go opuszcza rozum: nie pozostaje mu nic innego, jak tylko śmierć. Powstrzymuje go jednak królowa, która wyznaje mu, że spotkanie z nią ostatniej nocy nie było snem, ale ma uważać je tylko „jako posłuchanie opiekunki, przyjaciółki, która jest jednak jego królową“.

W ostatniej scenie, odgrywanej się wśród liczego dworu, przedstawia królowa dworowi swemu Szekspira, przy czym wzywa go, ażeby pomny obowiązków, jakie wkłada nań jego wielki geniusz poetycki, działał dla dobra i sławy Anglii. Kończy się utwór okrzykami zebranych, wzniesionymi na cześć królowej i Szekspira.

Spomiędzy postaci wprowadzonych do *Snu wieszcza* najmniej udał się Szekspir. Autorowie libretta nawet w przybliżeniu nie potrafili oddać jego wielkości jako poety, przy czym zbyt jaskrawo przedstawili jego cechy ujemne, m. in. zamiłowanie do życia hulaszczego. O wiele lepiej przedstawiają się postacie uboczne: Oliwii, damy dworskiej królowej, jej narzeczonego, a przede wszystkim Falstaffa.

Na korzyść libretta można jeszcze zaznaczyć, że odpowiednio wprowadzone aluzje do utworów Szekspira, jako to „*Snu nocy letniej*“, „*Romea i Julii*“, „*Hamleta*“, „*Makbeta*“, urozmaicają akcję opery. Do ożywienia jej przyczyniają się w końcu w znacznej mierze żywo skreślone sceny zbiorowe (np. w oberży pod Syreną w akcie pierwszym).

Muzyka Ambrożego Thomasa, wprowadziła do tego zgrabnego libretta wiele pięknych aryj, duetów, trio, introdukcji, finałów. Rzecz, wystawiona z niezwykłym przepychem, cieszyła się długim powodzeniem, a samo libretto nieraz było przedrukowywane.

Syrokomla zainteresował się pracą francuskich autorów. Dopatrywał się w losach Szekspira pewnych analogii z własnym życiem, stąd w przedmowie określił *Sen wieszcza* „jako jeden z ustępów bolesnej walki poety ze światem... Wielkie nieziemskie szczęście błyska przed nim na chwilę, święta miłość przychodzi raz w życiu ogrzać to wielkie serce — ale ta miłość jest niemożliwa — znika jak sen, jest snem tylko, krótkim snem letniej nocy“.

Żałować jednak należy, że Syrokomla nie przyłożył większej troskliwości do przekładu *Snu wieszcza*. Znać, że to robił pośpiesznie — wiersze są nieraz bardzo niedołążne, niewyglądzone. Daleko lepiej wypadły ustępy prozaiczne.

Jak już wspomniałem, Syrokomla zachęcił Moniuszkę do napisania muzyki pod jego tłumaczenie. Według Syrokomli Moniuszko miał rzekomo podłożyć muzykę do całego przekładu, skądinąd jednak potwierdzenia tej wiadomości nie mamy. Znać jest tylko kompozycja Moniuszki do przytoczonego wyżej śpiewu Szekspira ze sceny 11 aktu I, ogłoszona drukiem: „Weselej utworzę, szalenię wymarzę“. Zdziśław Jachimecki określa ją jako arię efektowną, bez polotu melodyjnego. Według wszelkiego prawdopodobieństwa Moniuszko odstąpił od zamiaru dorobienia muzyki do całego libretta wobec gotowej już opery Thomasa. Mogły tu zaważyć także prawa własności autorskiej.

Dla pełności obrazu przypominam, że Moniuszko ułożył wkładki muzyczne do *Kupca Weneckiego* i *Hamleta*, ponadto wkładkę baletową do ostatniego aktu znanej opery Ottona Nicolaia: *Wesołe kumoszki z Windsoru*.

Zajęcie się Szekspirem w r. 1850 doprowadziło później Thomasa do utworzenia pięknej i wartościowej opery *Hamlet* w r. 1868; u Moniuszki wpływ Szekspira uwidocznił się tylko w tych kilku okolicznościowych próbach.

Wiktor Hahn

Zdzisław Żygulski

GOETHE O INSCENIZACJI „HAMLETA“

Goethe interesował się teatrem od wczesnej młodości; miał też sam nieprzeciętny talent aktorski i brał nieraz udział w przedstawieniach amatorskich. Te zainteresowania wzmogły się jeszcze, odkąd przybył do Wajmaru i wszedł w tamtejsze życie dworskie. Przedstawienia amatorskie (z współudziałem zawodowej artystki C o r o n y S c h r ö t e r) należały do ulubionych rozrywek dworu. W kwietniu 1779 roku wystąpił Goethe na premierze swej „Ifigenii“ jako Orestes i zyskał ogólny aplauz. W tymże czasie zaczął też pisać swą wielką powieść p.t. „P o s l a n n i c t w o t e a t r a l n e W i l h e l m a M e i s t r a“. Jej tematem miało być życie ówczesnej wędrownej trupy teatralnej, do której przyłączył się dobrowolnie bohater romansu, młody entuzjasta sztuki... Powieść ta w tym kształcie pozostała fragmentem. W kilkanaście lat później poeta opracował ją na nowo już pod innym kątem widzenia. Lata 80-te oddaliły nieco Goethego od spraw teatralnych, ale po powrocie z Itaki został mianowany dyrektorem świeżo otwartego nadwornego teatru w Weimarze (r. 1791). Na stanowisku tym działał Goethe przez lat 27 i stał się twórcą odrębnego stylu w grze scenicznej, tzw. „szkoły weimarskiej“, której tradycje przetrwały do lat 30-tych ubiegłego stulecia.

W latach 1795-96 wyszła jego powieść „L a t a n a u k i W i l h e l m a M e i s t r a“ będąca przetworzeniem pierwotnej „teatralnej“ koncepcji. W powieści tej poświęcił poeta sporo miejsca opisowi przedstawienia „Hamleta“ danego przez ową trupę wędrowną, do której przyłączył się Wilhelm Meister. Tragedia ta była podówczas już od lat z górą 20-tu grana z ogromnym powodzeniem na scenach niemieckich atoli nie w tekście oryginalnym, tylko w przeróbkach. Autorem pierwszej z nich był dramaturg wiedeński F r a n c. H e u f e l d; drugiej, znacznie popularniejszej, dyrektor teatru hamburskiego F r y d e r. L u d w i k S c h r ö d e r. Przeróbki te pozwalały sobie na bardzo daleko sięgające skróty i zmiany. Usuwały one bowiem ze sztuki to, co później zaczęto uważać za jej kwintesencję, a więc wahanie się i ociąganie Hamleta z dokonaniem włożonego nań czynu. Heufeldowski Hamlet był idealnym młodzieńcem, który nakazany mu czyn wypełnia, gdy tylko nadarza mu się po temu sposobność. Autor podkreśla jego energię i stanowczość, a z szekspirowskiego bohatera zatrzymuje tylko rys melancholii i skłonność do refleksji. Nic tedy dziwnego, że ten tak „optymistycznie“ pojęty Hamlet zabija bez wahania króla, sam zaś zostaje przy życiu i obejmuje należny mu tron duński. I przeróbka Schrödera, choć bardziej zbliżona do oryginału, zachowała ów heufeldowski „happy end“, który długo jeszcze utrzymywał się na scenach niemieckich i nie tylko niemieckich.

Goethe przemyślał gruntownie „Hamleta“, a wyniki swych rozmyślań włożył w usta Wilhelma Meistra, który sposobi się do odtwarzania roli królewicza duńskiego. Wedle niego jest Hamlet istotą „piękną, czystą, szlachetną i bardzo moralną“,

brak mu jednak „zmysłowej siły“, która tworzy bohatera, ugina się tedy pod ciężarem włożonego nań obowiązku, którego nie można ani udźwignąć, ani odrzucić. Ten Hamlet musi ulec i zginąć. A gdy pryncypał trupy zwraca Wilhelmowi uwagę na to, że publiczność życzy sobie, aby Hamlet pozostał przy życiu, tenże odpowiada: „Jakże mogę zostawić go przy życiu, skoro cała sztuka popycha go do śmierci? Jego śmierć jest koniecznością artystyczną“...

„Ta koncepcja Goethego była pierwszą jasno sformułowaną odpowiedzią na pytanie, kim jest Hamlet? — a jednocześnie żądała, by usunąć nie odpowiadające intencji Szekspira „pomyślnie“ zakończenie tragedii. Jednocześnie Wilhelm daje plan własnej adaptacji scenicznej utworu. Sprzeciwia się on zrazu przykrawywaniu tragedii dla potrzeb sceny i chce wystawić „Hamleta“ całego i niepokrajanego na części. Ostatecznie jednak sam dokonuje też nader daleko sięgających zmian w szekspirowskiej tragedii. Rozróżnia bowiem w niej dwie rzeczy: pierwsza, to wielkie „wewnętrzne stosunki“ osób i wydarzeń, wynikające z charakterów i czynności głównych postaci. Te są wyborne i tych zmieniać nie można. Rzecz druga, to „zewewnętrzne stosunki“ osób, kiedy przenoszą się z jednego miejsca na drugie, albo też w ten czy ów sposób wchodzą ze sobą w styczność. Zdaniem Wilhelma było błędem dawniejszych przeróbek, że te właśnie stosunki uważano za zbyt blade, tak że mówiono o nich tylko mimochodem lub nie mówiono wcale. Nici te są wprawdzie cienkie i luźne, ale przenikają całą sztukę i trzymają to, co by się bez nich rozpadło... Do tych „zewewnętrznych stosunków“ zalicza Wilhelm „niepokoje w Norwegii“, a więc wojnę z młodym Fortynbrasem, poselstwo do jego stryja, pochód Fortynbrasa przeciw Polsce i jego powrót przy końcu sztuki, podróż Laertesza do Francji, jego powrót, wysłanie Hamleta do Anglii i jego niewolę u korsarzy... To są wydarzenia, które — zdaniem Wilhelma — szkodzą bardzo jednoci sztuki. Zamiarem jego tedy jest nie zmieniać nic z głównych motywów sztuki, ale za to usunąć zupełnie te zewnętrzne, rozproszone wątki i dać na ich miejsce jeden zasadniczy motyw. Tym motywem były właśnie owe „niepokoje w Norwegii“ i na tej podstawie układa Wilhelm schemat sztuki a raczej schemat jej tła. Sprawa przedstawiałaby się jak następuje: Po śmierci starego Hamleta zaczynają burzyć się świeżo do Danii przyłączone ziemie norweskie. Ich namiestnik wysłał do Danii syna swego Horacego, przyjaciela młodego Hamleta, aby domagał się uzbrojenia floty, co jednak pod królem Klaudiuszem, oddanym pijaństwu, idzie opieszale. Klaudiusz udziela Horacemu audiencji i wysłał Laertesza do Norwegii z wieścią, że flota niebawem wyruszy. Hamlet odkrywa Horacemu zbrodnię swego stryja, a ten radzi mu, aby udał się z nim razem do Norwegii, zapewnił sobie poparcie wojska i zbrojno powrócił. Hamlet wydaje się królowi niebezpieczny, chce się go więc pozbyć i wysłał z flotą, dodając Rozenkranza i Gildensterna jako obserwatorów. Flota jednak nie wyrusza z powodu niepomyślnego wiatru. Hamlet wraca; następuje jego przechadzka na cmentarzu i jego starcie z Laertesem nad grobem Ofelii. Król postanawia natychmiast usunąć Hamleta, inicjuje tam scenę pozornego pogodzenia się królewicza z Laertesem, przy czym mają się odbyć rycerskie zapasy. Zakończenie jak w oryginale. „Bez czterech trupów nie ma zakończenia sztuki“ — mówi Wilhelm. Hamlet umierając oddaje swój głos za Horacym przy mającym nastąpić wyborze nowego króla. Na tym sztuka kończyłaby się.

Ponieważ tekstu swej przeróbki Goethe nigdy nie napisał i podał tylko ogólne jej ramy, trudno przewidzieć, czy i o ile przewyższałaby ona opracowanie Schrödera. W każdym razie intencją jego było uratowanie całości budowy sztuki przez konsekwentne ujęcie osoby bohatera; chciał on wykazać, że sztuka ma swą wewnętrzną logikę, której na pierwszy rzut oka nie można w niej dostrzec. Dlatego w projekcie swej przeróbki starał się utrzymać bez zmian zasadniczy trzon akcji i — wbrew temu co uczynili inni — nie zmienił katastrofy, podkreślając z naciskiem, że bohater musi zginąć. Jednocześnie kładł duży nacisk na akcję „polityczną” w tragedii, skupiając ją na „niepokojach w Norwegii”... Tu jednak usunął jeszcze bardziej w cień postać młodego Fortynbrasa, czym zawinił wobec zasadniczej koncepcji Szekspira. Plan własnej inscenizacji „Hamleta” musiał żywo zajmować wyobraźnię poety, nie poprzestał bowiem tylko na podaniu zarysów swej przeróbki, ale podał jeszcze dokładną charakterystykę osób występujących w tragedii i dorzucił garść szczegółów dla użytku reżysera. I tak np. w końcowej scenie aktu pierwszego radzi, by ilekroć spod ziemi odzywa się głos Ducha, wytryskał w tym miejscu mały promień. Szczegół ten chętnie stosowali później reżyserowie niemieccy. W czwartej scenie aktu trzeciego (gabinet królowej) umieszcza Wilhelm Meister na ścianie w głębi obok drzwi portret obu mężów Gertrudy, w naturalnej wielkości. Stary Hamlet ma być przedstawiany w pełnej zbroi i prawą ręką wykonywać ruch, jakby wydawał rozkaz, tak że wchodzący Duch byłby w zupełności do niego podobny. Natomiast Klaudiusz, choć w królewskim stroju, musi wyglądać bardziej niepozornie.

Wilhelm spodziewa się, że ta inscenizacja wywrze wielkie wrażenie na widzach. I tu liczni następcy poszli za wskazówkami Goethego, tak, że to fikcyjne przedstawienie opisane na kartach powieści, wywarło większy wpływ na dzieje inscenizacji „Hamleta” niż niejedno autentyczne.

Zdzisław Żygulski

Wiktor Hahn

„PIERWSZE PRZEDSTAWIENIE H A M L E T A” POEMAT DRAMATYCZNY TEOFIŁA LENARTOWICZA

Teofil Lenartowicz, poeta wybitnie liryczny, próbował od czasu do czasu sił swych także w poezji dramatycznej. Napisał kilka utworów dramatycznych, dziś już zupełnie niemal zapomnianych. Jest rzeczą znaną dla jego twórczości literackiej, że jednym z pierwszych większych jego utworów był poemat dramatyczny w czterech częściach pt.: *Pierwsze przedstawienie Hamleta* (drukowany po raz pierwszy w „Dzienniku Mód Paryskich we Lwowie w r. 1847; w tymże roku wyszła odbitka, także we Lwowie, poświęcona przyjacielowi Włodzimierzowi Kretkowskiemu — 8 mała, stron 71).

Ze względu na wielkie zainteresowanie *H a m l e t e m* w czasie zeszłorocz-

nego festiwalu szekspirowskiego w Polsce, nadto ze względu na temat utworu, a w końcu dla przypomnienia samej rzeczy, powstałej sto lat temu, warto podać choć kilka słów o tym utworze poety, liczącego w chwili jego napisania 25 lat.

O znajomości Szekspira przez Lenartowicza zachowały się bardzo ciekawe szczegóły w liście jego do Ewarysta Estkowskiego, pisanym z Paryża dn. 11 lipca 1852 r. Donosi w nim, że zna „tego Angielczyka (jak się o nim wielki Osiński wyraził), który wszystkie zasłony duszy rozdarł. Kiedyś ten wyspiarz okrutnie mi zawracał głowę — jego *Hamleta* umiałem prawie na pamięć — z Juliusza Cezara obiedwie mowy jeszcze dziś sobie powtarzam... *Kupiec Wenecki*, *Burza* i *Makbet*, ta wielka piramida zbrodni (to określenie podaje za Słowackim) są to rzeczy ogromne“.

Bezpośrednim powodem napisania *Pierwszego przedstawienia Hamleta* była reakcja, jaka wzbudziła się w jego umyśle po przeczytaniu *Hamleta* (w przekładzie Kefalińskiego - księdza Ignacego Hołowińskiego, wydany w Wilnie w r. 1840). Na umysł jego wywarł wielkie wrażenie monolog Hamleta: Być albo nie być. Wyniosłszy z tragedii poety przede wszystkim przekonanie o bezwzględnyim jego pesymizmie, w tym duchu stworzył swój poemat.

Część I, zatytułowana *Przedstawienie*, poświęcona jest pierwszemu przedstawieniu *Hamleta*, które według Lenartowicza odbyło się w Londynie w r. 1593. Data ta, podana przez poetę, jest zupełnie bezpodstawną, nie odpowiadającą prawdzie historycznej, gdyż *Hamlet* powstał znacznie później, najwcześniej w r. 1601, względnie w r. 1602. Skąd Lenartowicz zaczerpnął powyższą wiadomość, jest rzeczą wprost zagadkową.

Opierając się na szczególe znanym z życia Szekspira, że sam występował w roli ducha ojca Hamleta, wprowadza Lenartowicz w części I-ej, rozgrywającej się za kulisami teatru, rozmowy Szekspira z aktorami grającymi w *Hamlecie*, z których tylko jednego, przedstawiciela Hamleta, podaje imię: John (bez zaznaczenia nazwiska), dwóch innych wymienia jako aktora pierwszego i drugiego (pierwszy z nich odtwarza rolę Rosenkrantza, drugi Horacego). Ponadto aktor czwarty, nie wymieniony w spisie osób, gra Laertes. Przedstawicielką Ofelii jest Szkotka Goneril (imię przejęte z *Króla Leara*).

Jesteśmy świadkami przedstawienia *Hamleta*, o czym dowiadujemy się z wypowiedzi raz po raz wchodzących na scenę aktorów (teatr w teatrze). W migawkowych zdjęciach przesuwają się przed nami poszczególne sceny tragedii, od chwili zjawienia się ducha ojca Hamleta aż do jej zakończenia.

Główną osobą tej części jest Szekspir — już to w rozmowach z aktorami, już to w monologach rozprawia na temat swej tragedii. Spostrzeżenia jednak w tym kierunku wypowiedziane nie przedstawiają się zbyt interesująco. Sam Szekspir, zmęczony odegraniem roli ojca, zaznacza, że życie ludzkie nie jest do pozazdrośczenia, wynurzeniami zaś swymi, że aktor powinien grać raczej role podrzędne, a nie główne, zniechęca aktora pierwszego, który nie uznając ich słuszności posadza go o zazdrość zawodową. Drugiemu aktorowi zaleca, aby nie wykrzykiwał „podniosłych słówek, ani wybijał głosem przymówek“; niech wszystko ma swoją powagę, gdyż „prawdziwy znawca sztukę ocenia, nie deklamacje, nie uniesienia“.

Pozostawszy sam na scenie, oburza się na to, że „nędzni szperacze wedle miary, złości i woli tłumaczą sobie myśl każdej roli”: jedni widzą Marię (Fitton) w Ofelii, inni królowę (Elżbietę) w Gertrudzie.

Nie na to duch się we mnie obudził,
bym miał czasowe pochwycić zbrodnie,
ja świat ukarać pragnąłem godnie;
nie na to duma dumę spotkała,
by się przed moją w proch nie rozwiała.
Długo milczałem, lecz w końcu kłatkę
mej cierpliwości zdarłem jak siatkę
przedży pajęczej. Lew strząsnął grzywę
i stanął z warkiem i wzrokiem wściekłym...
zebrałem wszystko, co w świecie było,
a co mi szpony w serce wszczepiło,
i na pół z śmiechem, na pół ze łzami
porozrzucąłem w oczy przed wami.

Wstępujący ponownie na scenę John opowiada, jakie wrażenie wywarła na widzach śmierć Poloniusza: szambelan dworu wykrzywił usta, także w loży złotej „zjawił się niesmak“, a córka lorda-majora jawnie okazywała niezadowolenie z powodu sceny między Ofelią i Hamletem. Poza tym widowia hucznymi oklaskami obdarzyła Hamleta.

Zjawiająca się w dalszym ciągu Goneril, odtwórczyni Ofelii, przeżywa nie tylko dramat, ale i swoją tragedię z powodu zgonu ukochanego Dunkana. Szekspir wzywając się w przeżycia Ofelii mówi:

ja Ofelii żal pojmuję,
jej cierpienia w sobie czuję.

W obłędzie śpiewa Goneril piosenki Ofelii, uzupełniając je własnymi dodatkami tak, że Szekspir wyraża się o nieszczęśliwej aktorce z wielkim współczuciem, stwierdzając, że rozgrywają się „dwie dramy“.

Wychodzącej ponownie na scenę zaleca, aby „darła piersi dla zgrai podłej — oni chcą płaczu — niechajże płaczą“. Johnowi znów doradza, aby zatrutym jadem napawał dalszą część roli. Świat stary, chory, wymaga dziś lekarza, który by wymierzał nisko, a bił wysoko.

Tymczasem na scenie Goneril, zapomniawszy o swojej roli, uniesiona wspomnieniami własnego życia, zaczęła śpiewać improwizowaną piosenkę o swoich przeżyciach, czym wywołała na widowni wielkie oburzenie. Wśród syków publiczności i wołań: „precz! precz!“ wchodzi znów na scenę na pół obłąkana nieszczęśliwa aktorka, śpiewając koniec swej piosenki. Szekspir wypowiedziawszy w monologu żale nad zaskaradnym światem, który nie rozumie boleści ludzkiej, stara się Goneril uspokoić:

cicho, dziewczyno... spłacz na mym łonie
twoje boleści. I jam tułaczem
i więźniem w strasznym więzieniu, w świecie,
ja cię utulę, nieszczęsne dziecko,
do ludzi nigdy nie pójdziesz z płaczem,
w ich sercu pustym głos z żalu tonie.

Po odegraniu tragedii rozlegają się głosy publiczności: John! Szekspir! Goneril! „Szekspir porywa ich za ręce i wychodzi. Sala teatralna przepełniona tłumem ludzi; za wzniesieniem się zasłony Szekspir wchodzi z Gonerilą i Johnem. Goneril w osłupieniu, John z piorunującym wzrokiem. Ze wszystkich stron grom oklasków daje się słyszeć; publiczność wychodzi z teatru i wkrótce sala staje się pustą“.

Szekspir zastanawia się nad wrażeniem, wywołanym przez wystawienie Hamleta:

albo chcąc nie chcąc ubogą duszą
za prawem bożym ślepo iść muszą,
lub te oklaski inną myśl znaczą.
albo niech głupstwo nieba przebaczą.
Może co gorsza za błązna sprawkę
biorą Hamleta jako zabawkę.

Pociesza się jednak, że może przypuszczenia jego są mylne — serca szlachetne, których nie brak na świecie, z pewnością inaczej pojęły jego myśli. Zwracając się do Goneril i do Johna, zapewnia ich, że

sercem wygnańca zobelżonego,
sercem nędzarza spotwarzonego,
sercem sieroty dziko chowanej,
sercem istoty prześladowanej
jeżeli łaska, przyjąć gdy chcecie,
łączę się z wami tu na tym świecie
i za tym światem, na drugim świecie!

Na pytanie Johna, dlaczego Hamlet ginie, daje taką odpowiedź:

Spytaj się losu, on ci odkryje
straszne oblicze tej prawdy nagiej,
jedno ze złymi co i z dobrymi,
jedni i drudzy idą do ziemi.
Ani tu jedno drugie przeżyje,
tak od początku walka też sama,
klątwa na całym rodzie Adama.

Na to ze smutkiem podaje mu rękę John, obracając wzrok ku ziemi, Goneril zaś, przeciwnie, spogląda w niebo z ufnością. Tak kończy się część pierwsza.

Wprowadzenie Goneril, jako aktorki, nie odpowiada ówczesnym stosunkom sceny londyńskiej, wiadomą jest bowiem powszechnie rzeczą, że w teatrze angielskim początkowo role kobiet odgrywali młodzi chłopcy. Dopiero w r. 1628 zaczęły występować jako aktorki kobiety i to najpierw Francuzki, a Angielki dopiero po r. 1660. Dziwne, że o tym Lenartowicz nie wiedział, przez co popełnił wielką nieścisłość. Skąd zaczerpnął wiadomość o losach Goneril, nie sposób rozstrzygnąć. Może to odbicie jakiej ballady szkockiej, a może pomysł oryginalny. W końcu zaznaczam, że wszystkie szczegóły o owym pierwszym przedstawieniu *H a m l e t a* są w zupełności wymysłem poety.

Część druga: *W p ł y w S z e k s p i r a* charakterystyczna jest tym, że nie występuje w niej zupełnie Szekspir. Wprowadza w niej Lenartowicz tylko dwie postaci, znane nam już z pierwszej części: Johna i Gonerilę.

John pod wpływem *H a m l e t a*, jak sam opowiada, zmienił się ogromnie:

Rola Hamleta straszna to rola,
Tak odmieniła duszy charakter.

Straciwszy „wiarę, miłość, nadzieję“, obojętny jest na wszystko w świecie. Spotkawszy Gonerilę stara się jej wytłumaczyć, że na próżno myśli wciąż jeszcze o swym ukochanym, który, gdyby żył, z pewnością już by jej nie kochał. Usiłuje nadto usposobić ją pesymistycznie wobec świata. Kiedy w dalszym ciągu akcji Goneril przypadkiem wpada do Tamizy wskutek załamania się kładki, spieszy jej na pomoc. Goneril przywrócona do życia, nie cieszy się tym zupełnie:

pocóż było nieszczęśliwą
w świat męczarni zwracać znów?
na dnie wody już bym teraz
doświadczała słodkich snów.

Postępek Johna tłumaczy sobie w ten sposób, że niezawodnie obudziła się w nim na nowo miłość ludzi: „to uczucie niezgłębione każe kochać wszystkich ludzi“.

John jednak stanowczo zaprzecza podobnej zmianie w jego naturze:

To być nie może! tajną przyczynę
w sobie wyświecę, pewnie to jakiś
pociąg natury, instynkt wrodzony,
który ma powód egoistyczny.

Po pewnej zaś chwili tak sam mówi do siebie:

Kraino ducha! jakżeś rozległa!
Ileż lez musi spaść i krwi kropel,
zanim cię ludzie zwidzą dokładnie!

po czym odzywa się do Goneril:

Oprzyj się na mnie! idźmy panienko,
zorza mi świta w ducha okienko —

na czym kończy się część druga.

Część trzecia, zatytułowana *S z e k s p i r* rozgrywa się w dwa miesiące później w mieszkaniu poety w Londynie. W pierwszej scenie rozmawia Szekspir z jakimś krytykiem na temat prawdy historycznej w jego utworach; krytyk zarzuca mu, że Hamlet ginie w tragedii, podczas gdy istotnie został królem po śmierci swego stryja. Szekspir odpiesza zarzut tym, że pisze swe utwory znając ludzi i nie dbając o ścisłość historyczną. Ostatecznie obaj rozstają się nie doszedłszy do porozumienia.

Drugą scenę zapelnia bardzo długi monolog Szekspira, mający przedstawić usiłowania jego, by rozwiązać zagadkę wszechświata. Ostatecznie poeta nabiera przekonania, że

rozum w poczęciu, błąd w wykonaniu,
otóż i sekret wiecznej zagadki.
Co w filozofii usiłowaniu,
a tej znów przeczą wszystkie wypadki.
O serce ludzi! — czymże jest serce?
ciemną otchłanią, po której wierzchu

plyną potwory złych namiętności;
lecz kto się nie zląkł i w własnej głębi
poważną myślą długo nurkował,
ten wyniósł na świat perłę miłości.
Cóż, kiedy oni tak się lękają
otchłani własnej, jakby dna piekła
i tylko wędki w siebie rzucają
i wędka nieraz (z uśmiechem) żabę wywlekła.

W scenie trzeciej zjawia się znowu John, który na zapytanie Szekspira, jak się miewa biedna Goneril, opowiada o jej śmierci, nie podając jednak bliższych szczegółów poza tym, że zgasła z pieśnią na ustach o ukochanej Szkocji. W dalszym ciągu rozmowy czyni John gorzkie wyrzuty Szekspirowi, że patrząc na świat przez jego szkła utracił spokojność ducha i bez miłości wpadł „w myślenie ostateczności”. Szekspir jednak nie poczuwa się do żadnej winy, nie odwołuje go bowiem od jego przekonań, nie zagroził mu drogi do miłości. A na jego skargę, że pozbawił go czarownych snów o życiu, odpowiada w długim wywodzie:

ja także śniłem, tak bardzo mało,
ażby słońce przy mnie ściemniało
i by krwi krople wszystkie tętniały
muzyką mojej wieczystej chwały!

.....
ja także śniłem, ale kobietę,
przy której różę śniegiem okryte,
przy której śniegi czarne się zdały,
dla której byłbym wyrzekł się chwały!

.....
i utracilem te wszystkie mary.

John zarzuca mu w dalszym ciągu, że nie ma zupełnie serca dla ludzi, że nie odczuwa żadnej wyższości i nie zna uczucia litości. Odpowiada mu na to Szekspir, że istotnie dla nicości ludzkiej nie ma ani miłości, ani litości, ani pogardy — widząc wszędzie tylko czarne chmury i błoto. I jeszcze raz porównywa się do lwa:

Strząsnął się, widzisz, lew skaleczony
i z łap kosmatych puszcza pazury
i szuka wrogów — lecz gdzież jest który,
komu by warto zagłębić szpony?
wyrwać, rozdrażnić dymiące trzewia?
psy tylko chodzą... więc lew poziewa.

John pyta go o cel bytu ludzkiego. Na to pytanie daje Szekspir mglistą odpowiedź, że „złączymy się z matką wszechrzeczy, żeby nas z tego poznać nie mogli“ (?).

Oto ci powiem — gruzy kościołów,
krzyże Golgoty i tortur próchno!
Na to pracuję i to zostanie
jako świadectwo naszego bytu!

Wśród szalejącej tymczasem od dłuższego czasu burzy, odzywa się jakiś głos zza okna, spomiędzy drzew ogrodu:

Wiliamie!

żeś nie dowiódł tej miłości,
co ma rządzić w dniach wieczności,
bądź przeklęty! ciebie klę!
Czym gardziłeś, z tym się bij,
kiedy umrzesz, zrodzisz się.
Po raz pierwszy klę cię — żyj!

Że zwątpiłeś o walczących,
o zwycięstwie dusz cierpiących,
jak Bóg pewnym, ciebie klę!
abyś poznał, jak ma być,
kiedy umrzesz, zrodzisz się,
po raz drugi musisz żyć!

Żeś znieważył prawo świata,
żeś nie uznał w bracie brata,
bądź przeklęty! ciebie klę!
biada ci! nieszczęsny drzyj!
piekło świata ujrzy cię!
po raz trzeci klę cię! — żyj!

Przy polysku pioruna stoi Szekspir z osłupiałym wzrokiem.

Przestraszony John wychodzi z izby.

Kim jest ów tajemniczy głos, trudno cośkolwiek przypuszczać wobec braku jakichkolwiek wyjaśnień ze strony poety. Sam pomysł wprowadzenia tego głosu nie jest zbyt szczęśliwy.

Ostatnia część IV: Ś m i e r ć S z e k s p i r a przenosi nas do domu rodzinnego poety. Od wydarzeń dziejących się w części trzeciej upłynęło kilka lat. Według wskazówki poety akcja tej części toczy się w r. 1614. Tu podaje Lenartowicz mylnie rok śmierci Szekspira, który umarł dwa lata później, w r. 1616.

Do poety, okrytego siwizną, spoczywającego w boleściach na krześle, przybywa po długoletniej przerwie John. Na zapytanie Szekspira, jak mu się obecnie powodzi, odpowiada John, że czuje się szczęśliwy, pełen życia, pełen siły, w życiu jego bowiem zaszły wielkie zmiany:

P i e r w s z y zwrot na szczęścia drogę
już się zjawił w ową chwilę,
gdym tonącą zwrócił życiu
dziś już zmarłą Gonerilę.

D r u g i, kiedym jał się pracy,
widząc nędzę braci mej,
kiedy marli ci biedacy
z głodu pod murami miast.

T r z e c i, kiedym zbroję wziął
i krew oddał za cierpiących,
wtedy zniknął z serca żal
w uniesieniach gorejących.

C z w a r t y, kiedym mym zawistnym
przebaczenie szczere dał,
w miarę obelg, złorzeczenia,
jeszcze większą miłość miał.

I na końcu gdym sam został,
dając ludziom prawdy słowo,
wtedy ujrzał, że przepływa
srebrne niebo nad mą głową.

Pod wpływem tych słów Johna przypomina sobie konający Szekspir ważniejsze chwile ze swego życia:

Jam, syn biednego wełny handlarza,
spod praw wyjęty za śmierć jelenia,
tulacz nieszczęsny, furman Londynu,
dziecię nieszczęścia, sierota z gminu,
przed burzą losu nie miał schronienia.
Nędzny komediant w szatach błazeńskich,
stokroć wyśmiany — oto wspomnienia,
a każde w żyłach krew mi zamraża.

Wśród tylu przeciwności losu nie ugiął się jednak nigdy przed ludźmi.

Lenartowicz podaje w tym ustępie nie dokładnie przebieg życia poety, przejawiając niepotrzebnie znane szczegóły. I tak: Szekspir nie był sierotą z gminu; ojciec jego nie był biedny, przeciwnie, na handlu i rozmaitych przedsiębiorstwach dorobił się majątku. Sam Szekspir nie był furmanem; według anegdoty, nie zupełnie zresztą pewnej, miał trzymać konie początkowo po przybyciu do Londynu gościom przed teatrem podczas przedstawień. Nie odpowiada również rzeczywistości wzmianka o przykrych przejściach poety jako aktora.

Wracam do dalszego podania treści części czwartej.

Szekspir zwraca się znów do Johna z wyjaśnieniem, że nie zbawił świata, gdyż zbrodniarz ten będzie zawsze mordował ludzi przez wszystkie wieki,

• aż chyba jakie ziemi trzęsienie,
wulkan jakowy ogniem wyzionie
i w iskrach piekieł nędznych pochłonie.

Nie przekonany jego wywodami John wzywa Szekspira, aby przycisnął do swych piersi wszystkich, którzy mu urągali, aby zapomniał o zemście na swoich wrogach; jeżeli tak postąpi, dozna pokoju ducha, gdyż miłość i skruca wzniosą go w szczęśliwszy kraj.

Rozgoryczony jednak Szekspir nie myśli o przebaczeniu swoim wrogom; z coraz większym podnieceniem woła:

Wpierw zapomnę, żeś człowiekiem,
wpierw zapomnę, że mam serce
zakrwawione — pierwej ziemia
będzie słońcem — słońce ziemią!
pierwej zachód będzie wschodem,
światłość stanie się ciemnością,
nim obdarzę ich miłością!

Śmierć jest już teraz upragnionym celem jego życia. Wśród tego odzywa się ów tajemniczy głos (z trzeciej części, tym razem według objaśnienia Lenartowicza: „piskliwy“(?), wołając: „będziesz żyć!“.

Mimo jednak tego wezwania Szekspir wydaje ostatnie tchnienie.
Nad zwłokami wielkiego poety wypowiada John te słowa:

Już skończone, już zamknięte!
Jakąż pracą życie to?
Wszystkie prawdy wzniosłe, święte
okupują ludzie krwią.
A kto słowem, oburzeniem,
nie miłością, poświęceniem
pragnie zbliżyć boski kres,
życie jego przejdzie w burzy,
brodzić będzie w tej kałuży
czarnej błota, krwi i łez.
Dalej, łódka z żaglem białym
po burzliwej nieś mnie fali,
z wzniosłym sercem, czystą duszą,
do przyszłości płyniemy dalej!...

* * *

Jak z powyższego streszczenia poematu Lenartowicza wynika, tytuł: *Pierwsze przedstawienie Hamleta* odnosi się tylko do pierwszej części, trzy dalsze nie mają żadnego z nim związku. Ponadto tytuły części drugiej i trzeciej nie wydają się bardzo odpowiednie.

Lenartowicz mylnie uważał, że *Hamlet* był ostatnim utworem Szekspira, jak o tym świadczy wzmianka w jego liście do Tekli Zmorskiej: „Szekspir ostatniego napisał *Hamleta*“. Wychodząc z tego mylnego założenia nabrał przekonania, że *Hamlet* stanowi credo życiowe Szekspira, jego ostatecznie skrytalizowany pogląd na świat i ludzi, pogląd pesymistyczny nie uznający miłości bliźnich i gloryfikujący ideę zemsty.

Popelnił w ten sposób dwa błędy, gdyż *Hamlet* nie jest ostatnim utworem Szekspira, a ponadto, choć niewątpliwie jest tragedią zemsty, brak wszelkich podstaw, aby uważać *Hamleta* za gloryfikację zemsty. Szekspir był zbyt kulturalnym i głębokim twórcą, aby podobną ideę mógł zachwalać.

Zaznaczyć jeszcze należy, że *Hamlet* nie jest utworem pesymistycznym. Mimo ponurego nastroju tragedii optymizm Szekspira przejawia się w wierze w zwycięstwo dobra i prawdy, czemu daje wyraz w zakończeniu utworu. Na tron wstępuje młody król norweski Fortinbras, wracający ze zwycięskiej wyprawy, mąż o silnym ramieniu. Horacy wyraża nadzieję, że „nie będzie już więcej nieszczęść, powikłań, skutków i pomyłek“.

Odtąd już do końca twórczości Szekspira przewodnią myślą jego utworów będzie optymizm i wiara w dobroć świata i jego urządzenie.

Wiktor Hahn

N O T Y

Najwcześniejszą wzmiankę o „Otellu“ spotykamy w dzienniku podróży Księcia Ludwika Wirtemberskiego pisanym przez jego sekretarza Wurmssera w czasie wizyty Księcia w Anglii w roku 1610. Jest tam taki ustęp: „Poniedziałek 30 (Kwiecień 1610) Jego Wysokość udał się do Globu, zwykłego miejsca, gdzie się gra komedie. Była tam przedstawiona historia Murzyna Weneckiego.“

W manuskrypcie w bibliotece Huth'a w *Annalach Scenicznych* jest wydrukowana przez Collier'a elegia. Tytuł elegii brzmi: „Pogrzebowa elegia na śmierć sławnego aktora Ryszarda Burbage'a zmarłego w sobotę w Wielkim Poście 13 marca 1618“. — Elegia zawiera te słowa:

„Odszedł — a z nim coś za świat umarł! Świat, który on powołał do życia, aby był tak do życia powołany. Nie będzie już młodego Hamleta, starego Hieronima, dobrego Lira, nieszczęsnego Murzyna, i wielu innych, którzy żyli w nim.“

KRYTYCY ANGIELSCY O „OTELLU“

Dr. Johnson (1709 — 1784):

„Piękności tej sztuki tak silnie działają na wrażliwość czytelnika, że nie potrzebują żadnej pomocy ze strony komentarzy krytycznych.“

„Gdyby sztuka rozpoczynała się na Cyprze, a poprzednie wydarzenia były opowiedziane, byłby to dramat o prawie doskonałej regularności klasycznej.“

Coleridge (1772 — 1834):

...nie ma w „Otellu“ klasycznych jedności. To, co nazywamy jednością akcji, „byłoby właściwiej i bardziej zrozumiale nazwać jednością sprawy. Jedność sprawy nie jest właściwie prawidłem, lecz sama w sobie wielkim celem nie tylko dramatu, ale również poematu epickiego, lirycznej ody i wszelkiej poezji.“

„Otello“ wykazuje dojrzałe siły umysłu autora w najdoskonalszej równowadze.

Mrs. Jameson (1794 — 1860):

„Postać Hermiony apeluje do wyobraźni, postać Desdemony — do uczuć. Wokoło Hermiony zebrane jest wszystko, co może uczynić smutek majestatycznym. Wszystko, co może uczynić nieszczęście łamiącym serce, jest zebrane wokół Desdemony.“

„Emilia... jest arcydziełem w stylu flamandzkim.“

M a g i n n (1793 — 1842):

„Jago jest jedynym przykładem studium na temat osobistej zemsty w sztukach Szekspira.“

W i l l i a m H a z l i t t (1778 — 1830):

„Sens moralny, który reprezentuje Otello, ma ściślejsze zastosowanie do spraw ludzkiego życia, niż sens jakiegokolwiek innej sztuki Szekspira. Szekspir trafia tu w samo serce namiętności ludzkich. Patos w „Lirze“ jest może straszniejszy i bardziej przygnębiający, ale mniej naturalny i daleki od codziennych wydarzeń. Nasze współczucie dla namiętności w „Makbecie“ nie jest tak silne jak tu. Główna sprawa w „Hamlecie“ wydaje się nam odległa. Sprawa Otella jest dla nas równie głęboka jak wzruszająca.“

M a c a u l a y (1800 — 1859):

„Otello“ jest może największym dziełem świata.“

H. C. H a r t (współczesny krytyk i wydawca Szekspira):

„Otello jest najdoskonalszą ze wszystkich sztuk Szekspira“.

„Tak jak ambicja jest nutą kluczową w „Makbecie“, niewdzięczność w „Lirze“, intelekt napięty do szaleństwa w „Hamlecie“ — tak przewodnią zasadą „Otella“ jest zemsta.“

Wybór i przekład — Krystyna Berwińska - Gogolewska



SPROSTOWANIE

W artykule Henryka Eile pt. „Teatr a wojna“, ogłoszonym w „Łodzi Teatralnej“ w numerze 7. z br., na str. 8 informacja o przedstawieniu w Teatrze Narodowym w dniu 5 kwietnia 1831 r. winna opiewać: „na którym odśpiewano po raz pierwszy „Warszawiankę“ Delavigne’a, z muzyką Kurpińskiego“.

SPIS RZECZY

William Szekspir: „Otello“

	Str.
Wacław Borowy — Jak słuchać „Otella“	2
Stanisław Helsztyński — „Otello“: noc zbrodni na Cyprze	11
Stanisław Dąbrowski — „Otello“ na scenie łódzkiej w XIX wieku	14
Krystyna Berwińska-Gogolewska — Melodramat czy tragedia?	23
Ryszard Ordyński — Odpowiedzialność roli Otella	26
Karol Stromenger — Szekspir — Verdi	30
Seweryn Pollak — „Otello“ po rosyjsku w przekładzie Borysa Pasternaka	38
Lidia Łopatyńska — Maur z Wenecji — rywal Hernaniego	41
Komentarze — opracowała Krystyna Berwińska-Gogolewska	45
Henryk Heine — „Dziewczęta i kobiety Szekspira“ — Desdemona, — tłum. Jacek Lipiński	49
Wiktor Hahn — „Sen wieszcz“ Władysława Syrokomli	51
Zdzisław Żygulski — Goethe o inscenizacji „Hamleta“	55
Wiktor Hahn — „Pierwsze przedstawienie Hamleta“, poemat dramatyczny Teofila Lenartowicza	57
Noty — wybór i przekład Krystyny Berwińskiej-Gogolewskiej	67

Okładka i przerwiny w tekście Olgi Siemaszkowej

Wydawca: Państwowy Teatr Wojska Polskiego

Łódź, ul. Stefana Jaracza nr. 32.

ZA REDAKCJĘ: Tadeusz Sivert

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka“ z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21.

D-025562

